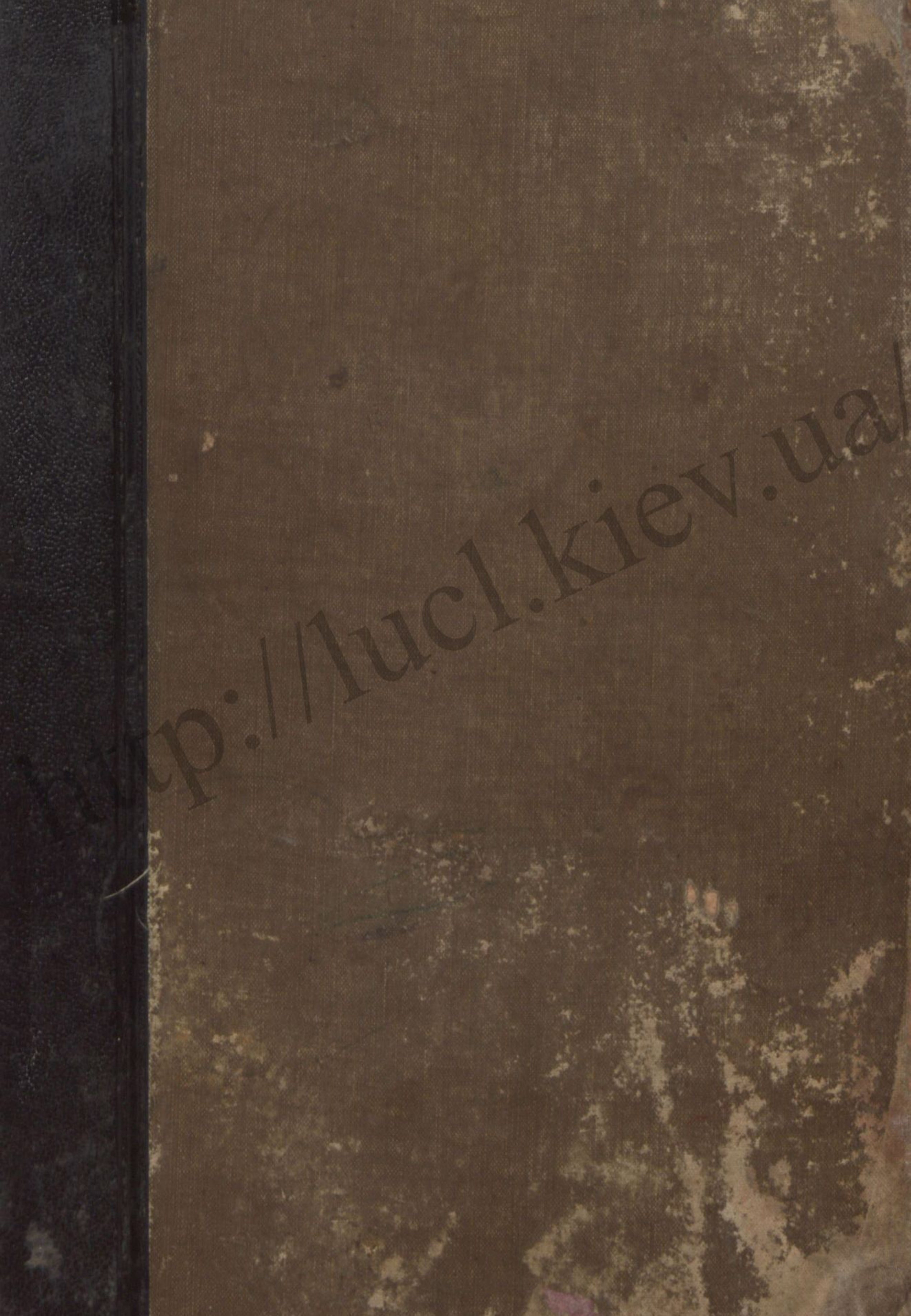


Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Томъ первый.

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора **Карла Вёрмана**,
Директора Дрезденской галереи.

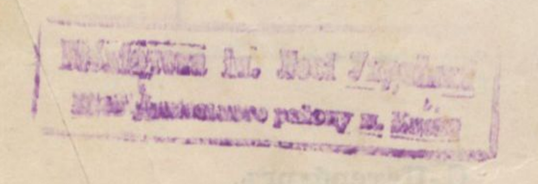
Томъ первый.

Искусство дохристіанскихъ и нехристіанскихъ народовъ.

Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей
А. И. Сомова,
Старшаго Хранителя Императорскаго Эрмитажа.

Съ 615 рисунками въ текстѣ, 15 хромолитографіями и 35 таблицами, гравированными на деревѣ или исполненными свѣтописнымъ способомъ.

С.-Петербургъ.
Книгоиздательское Т-во „Просвѣщеніе", 7 рота, 20.
Городская контора: Невскій 50.



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 19 ноября 1903 г.

Типографія Т-ва „Просвѣщеніе". С.-Петербургъ, 7 рота, 20.

Предлагаемая русскимъ читателямъ въ переводѣ съ нѣмецкаго языка „Исторія искусства всѣхъ временъ и народовъ", трудъ многозаслуженнаго директора Дрезденской Галереи К. Вёрмана, существенно отличается отъ сочиненій подобнаго рода, которыми столь богата западно-европейская литература.

Въ этихъ сочиненіяхъ, исторія искусства излагается обыкновенно въ освѣщеніи тѣхъ или другихъ философскихъ воззрѣній, причемъ разсматривается ходъ развитія главнымъ образомъ трехъ важнѣйшихъ художественныхъ отраслей, архитектуры, скульптуры и живописи, искусству же прикладному, примѣненному къ ремесленнымъ производствамъ, удѣляется очень мало мѣста, или даже совсѣмъ не удѣляется; послѣдовательныя фазы развитія искусства по большей части представляются въ картинѣ, обнимающей собою не все человѣчество, а лишь отдѣльные народы, игравшіе болѣе или менѣе видную политическую или культурную роль; важное значеніе придается больше исчисленію и описанію памятниковъ искусства, чѣмъ опредѣленію происхожденія ихъ типовъ и формъ изъ того или другого источника, объясненію передачи этихъ типовъ и формъ однимъ народомъ другому и указанію на взаимодѣйствія одного національнаго искусства на другое.

Трудъ К. Вёрмана имѣетъ иной характеръ. Изложить исторію искусства съ возможной полнотою внѣ зависимости отъ какой бы то ни было философской системы, познакомить читателя съ развитіемъ собственно художественныхъ мотивовъ, выдвинуть на первый планъ ихъ видоизмѣненія при переходѣ изъ эпохи въ эпоху, отъ народа къ народу, безъ заботы о подробномъ перечисленіи отдѣльныхъ художественныхъ памятниковъ, могущемъ безполезно обременить память читателя, — такова была цѣль, которою задался г. Вёрманъ въ своемъ новомъ сочиненіи и которая — насколько позволительно судить по первому тому этого сочиненія — будетъ достигнута вполнѣ успѣшно.

Важнымъ преимуществомъ Вёрмановской „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ" предъ прочими подобными книгами должно при-

знать также и то, что въ ней впервые систематически разсмотрѣны проявленія художественнаго творчества у первобытныхъ и некультурныхъ племенъ, и что въ этомъ трудѣ, представляющемъ собою сводъ данныхъ, до послѣдняго времени добытыхъ наукою и самостоятельно разработанныхъ авторомъ, строго-критическая точность соединена съ общедоступностью изложенія. Сочиненіе г. Вёрмана — не школьный учебникъ, но прекрасное руководство для образованныхъ людей, желающихъ пополнить свои познанія точными свѣдѣніями по исторіи искусства; однако и для того, кто захотѣлъ бы спеціально изучить этотъ предметъ, оно можетъ служить важнымъ пособіемъ, благодаря не только своему содержанію, но и сопровождающему его указателю сочиненій, относящихся къ разнымъ частямъ исторіи искусства. Наконецъ, цѣнность книги г. Вёрмана увеличивается огромнымъ количествомъ помѣщенныхъ въ ней рисунковъ, имѣющихъ тѣсную связь съ текстомъ.

А. Сомовъ.

Предисловіе автора.

Какое мѣсто настоящей „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ суждено занять среди отличныхъ старыхъ и новыхъ, отчасти среди только-что появившихся въ свѣтъ руководствъ — опредѣлится тѣмъ пріемомъ, какой найдетъ она у публики, а ея направленіе выяснится изъ самаго ея изложенія. Однако необходимо теперь же указать, что сочиненіе это, даже тогда, когда оно сознательно идетъ въ разрѣзъ съ громко заявленными въ послѣднее время, но различными между собою требованіями, не преслѣдуетъ цѣли служить какой-либо духовной или мірской, какой-либо научной или эстетической доктринѣ, но, относясь къ искусству, какъ къ независимой области, трактуетъ и его исторію, какъ самостоятельный предметъ. Быть можетъ, книга эта будетъ признана еще болѣе общею, чѣмъ прочія „всеобщія исторіи искусства“, какъ соотвѣтствующая дальновидности нашего времени, простирающейся на всѣ моря и земли, и съ бо́льшею, чѣмъ эти исторіи, полнотою разсматривающая искусство доисторическихъ, первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, а также, въ связи съ нимъ, и ихъ художественноремесленныя производства и орнаментику, причемъ — и это дѣлаетъ ее ограниченною въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ — не останавливается подолгу на отдѣльныхъ явленіяхъ, а слѣдитъ главнымъ образомъ за ходомъ развитія художественныхъ идей и языка художественныхъ формъ у всего человѣчества.

Второй томъ этого сочиненія будетъ посвященъ исторіи искусства христіанскихъ народовъ отъ времени его возникновенія и до эпохи реформаціи; въ третьемъ томѣ будетъ представлено развитіе новѣйшаго искусства съ этой эпохи и до настоящаго времени, издаваемый же теперь первый томъ содержитъ въ себѣ обзоръ общаго движенія и взаимной связи — насколько послѣднюю можно пока установить — художествъ у доисторическихъ и нехристіанскихъ народовъ отъ незапамятныхъ временъ и до нашихъ дней. Должно замѣтить, что именно въ тѣхъ обширныхъ областяхъ, которыя разсматриваются въ этомъ первомъ томѣ, изслѣдованія еще далеко не закончены. Новыя раскопки и новыя от-

крытія чуть-ли не каждый день порождаютъ новые взгляды. Такъ напр., когда печатаніе настоящей книги уже приходило къ концу, новыя раскопки англичанъ на Критѣ и Кипрѣ доставили данныя, которыя хотя и подтверждаютъ сказанное въ ней о „микенскомъ искусствѣ“, но проливаютъ болѣе яркій свѣтъ на значеніе Крита и Кипра для исторіи этого искусства. Каждый, кто пытается уже теперь составить себѣ общее понятіе обо всѣхъ этихъ областяхъ, не долженъ забывать, что нѣкоторыя изъ его представленій и многія изъ заключеній суть только предварительныя. Если я, несмотря на то, осмѣлился взяться за подобную работу, то къ тому побудили меня особыя обстоятельства. Съ одной стороны, уже давно я чувствовалъ сердечное влеченіе еще разъ возвратиться къ искусству древняго міра — въ область, къ которой, какъ знаютъ то мои товарищи по спеціальности, относились мои первыя изслѣдованія и изданія. Съ другой стороны, я ощущалъ нѣкоторую внутреннюю потребность облечь наконецъ, при помощи изученія нашихъ коллекцій по народовѣдѣнію, въ плоть и кровь воспоминанія, сохранившіяся во мнѣ отъ прежнихъ путешествій моихъ въ отдаленныя части свѣта и на морскіе острова. Читатель этого тома, надѣюсь, ясно увидитъ, что у меня было достаточно опытности для того, чтобы провѣрить и усвоить результаты чужихъ изысканій, на которые, само собою разумѣется, я долженъ былъ опираться.

Приношу свою искреннюю благодарность за всякаго рода помощь, оказанную мнѣ при составленіи и изданіи этого труда, Гансу Мейеру, литературному руководителю извѣстной издательской фирмы, и ея редакціи, съ неутомимымъ усердіемъ заботившейся объ исправномъ печатаніи книги, а также моимъ товарищамъ, завѣдующимъ дрезденскими коллекціями, въ особенности хранителямъ Альбертинума Георгу Трею и Паулу Герману, консерваторамъ Этнографическаго Музея Адольфу Бернгарду Мейеру и Вилли Фойю и хранителю доисторическаго собранія Іоганнесу Дейхмюллеру.

Кромѣ того, считаю своимъ долгомъ выразить свою признательность управляющимъ иногородными, въ особенности берлинскими музеями и служащимъ при нихъ, болѣе же всего Юстусу Бринкману, въ Гамбургѣ, и Феликсу фонъ-Лушану, въ Берлинѣ. За письменныя сообщенія всякаго рода благодарю Ліонеля Кёста, въ Лондонѣ, Вильгельма Гурлита, въ Грацѣ, Фридриха Гирта, въ Мюнхенѣ, Петера Іенсена, въ Марбургѣ, Оскара Монтеліуса, въ Стокгольмѣ, Іоганнеса Нюша, въ Шаффгаузенѣ, Іоганнеса Ранке, въ Мюнхенѣ, Саломона Рейнаха, въ Парижѣ, и І.-Ф. Сцомбати, въ Вѣнѣ.

Признаю своею обязанностью съ благодарностью поименовать писателей, трудами которыхъ я пользовался при составленіи своего сочиненія, и указать на эти труды. Но печатать библіографическія примѣчанія подъ страницами текста такой книги, какъ настоящая, казалось мнѣ неудобнымъ, и я предпочелъ помѣстить въ ея концѣ особый

списокъ этихъ трудовъ въ алфавитномъ порядкѣ фамилій ихъ авторовъ. Конечно, въ него вошли не всѣ сочиненія, касающіяся затронутыхъ мною вопросовъ. Полная библіографія моего предмета составила бы одна цѣлый, отдѣльный томъ. Я счелъ нужнымъ указать только на тѣ книги и статьи, на которыхъ я, помимо изученія сохранившихся произведеній искусства, основывался главнымъ образомъ и изъ которыхъ дѣлалъ краткія извлеченія.

Карлъ Вёрманъ.



Оглавленіе.

Стр.

Введеніе 1

Первая книга.

Искусство доисторическихъ, первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ.

I. Искусство доисторической эпохи 8
1. Искусство временъ мамонта и сѣвернаго оленя (палеолитической эпохи) 8
2. Искусство позднѣйшей каменной эпохи (неолитической эпохи) 19
3. Искусство первой металлической эпохи (ступень бронзовой эпохи) 35

II. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ 53
1. Искусство низшихъ первобытныхъ народовъ (ступень охоты и рыболовства) 53
2. Искусство первобытныхъ народовъ, находящихся на ступени позднѣйшей каменной эпохи 64
3. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, знакомыхъ съ металлами . . 89
4. Искусство древнихъ культурныхъ народовъ Америки . . 107

Вторая книга.

Древнее искусство Востока.

I. Египетское искусство . . . 129
1. Введеніе. — Главныя черты египетскаго искусства . . . 129
2. Искусство древняго царства (около 3000—2500 гг. до Р. Х.) 145
3. Искусство средняго царства (около 2100—1700 гг. до Р. Х.) 159
4. Искусство новаго царства (съ 1600 по 1100 г. до Р. Х.) и позднѣйшаго времени . . . 186

Стр.

II. Месопотамское искусство . 189
1. Введеніе. — Древне-халдейское искусство 189
2. Ассирійское искусство . . . 207
3. Ново-вавилонское искусство . 230

III. До-эллинское искусство восточнаго побережья Средиземнаго моря и прилежащихъ къ нему странъ . . . 236
1. Микенское искусство 236
2. Доисторическое искусство Сиріи (Финикіи, Кипра и Палестины) 252
3. До-эллинское искусство Малой Азіи (гиттитское, фригійское, ликійское и др. искусства) 263

IV. Древне-персидское искусство 273
1. Искусство при Кирѣ и Камбизѣ 273
2. Искусство при Даріи, Ксерксѣ и ихъ преемникахъ . . 277

Третья книга.

Греческое искусство.

I. Греческое искусство до персидскихъ войнъ 289
1. Введеніе. — Греческое искусство до исторіи художниковъ (900—575 гг. до Р. Х.) . . . 289
2. Греческое искусство отъ начала появленія именъ художниковъ и до персидскихъ войнъ (около 575—475 гг. до Р. Х.) . 326

II. Греческое искусство отъ начала персидскихъ войнъ и до эпохи діадоховъ (около 475 —275 гг. до Р. Х.) 353
1. Греческое искусство V-го столѣтія (приблизительно 475—400 гг. до Р. Х.) 858
2. Греческое искусство въ IV-мъ вѣкѣ (400—275 гг. до Р. Х.) . 431

III. Эллинистическое искусство въ государствахъ діадоховъ и въ Греціи (около 275—27 гг. до Р. Х.) 479

Стр.

1. Эллинистическое искусство на Нилѣ, Оронтѣ и Тигрѣ . . . 479
2. Эллинистическое искусство въ древней Греціи и въ греческой Малой Азіи 492

Четвертая книга.

Искусство древней Италіи и римскаго всемірнаго государства.

I. Искусство Италіи до конца римской республики 513
1. Искусство Италіи до начала эллинистической эпохи (около 900—275 гг. до Р. Х.) . . . 513
2. Искусство Италіи отъ начала эллинистической эпохи и до конца римской республики (приблизительно 275—25 гг. до Р. Х.) 530
II. Искусство временъ римской имперіи 556
1. Введеніе. — Римская архитектура 556
2. Живопись временъ римской имперіи 566
3. Римская скульптура 589
4. Римскія художественно-промышленныя произведенія и орнаментика. — Заключеніе . 601

Пятая книга.

Языческое искусство въ Сѣверной Европѣ и его отпрыски въ Западной Азіи.

I. Языческое искусство къ сѣверу отъ Альповъ, начиная съ галльштаттской ступени и до времени вендовъ . . 609
1. Искусство галльштаттской и ла-тенской ступеней 609
2. Языческое искусство Сѣвера отъ времени римскаго провинціальнаго искусства и до эпохи викинговъ и вендовъ . 617
II. Искусство Арсакидовъ и Сассанидовъ, искусство на сѣверо-западной границѣ Индіи 631
1. Искусство въ государствахъ Аркасидовъ и Сассанидовъ . 631
2. Гандгарское искусство на сѣверо-западной границѣ Индіи 637

Стр.

Шестая книга.

Индійское и восточно-азіятское искусство.

I. Индійское искусство . . . 641
1. Древне-брахманское и буддійское искусство Индіи 641
2. Ново-брахманское искусство передней Индіи 657
3. Индійское искусство внѣ передней Индіи 667
II. Искусство Китая и сосѣднихъ съ нимъ странъ . . . 676
1. Введеніе. — Главныя черты китайскаго искусства . . . 676
2. Китайское искусство до конца царствованія династій Ганъ (2205 г. до Р. Х.—221 г. по Р. Х.) 685
3. Китайское искусство отъ конца династій Ганъ до конца династіи Іюанъ (221—1368 гг. по Р. Х.) 691
4. Китайское искусство по воцареніи династіи Мингъ (съ 1368 г. до XIX-го столѣтія по Р. Х.) 700
5. Искусство Тибета и Кореи . 707
III. Японское искусство 711
1. Введеніе. — Главныя черты японскаго искусства 711
2. Японское искусство съ VI-го до XV-го столѣтія по Р. Х. . 720
3. Японское искусство съ 1400 до 1750 г. по Р. Х. 726
4. Японское искусство съ 1750 до 1850 г. по Р. Х. 739

Седьмая книга.

Искусство ислама.

I. Искусство ислама на западѣ отъ Евфрата 750
1. Главныя черты искусства ислама 750
2. Искусство ислама въ Аравіи, Сиріи и Египтѣ 759
3. Искусство ислама въ Сѣверной Африкѣ, Испаніи, Сициліи и Турціи 766
II. Магометанское искусство на дальнемъ Востокѣ 779
1. Искусство ислама въ Персіи и сосѣднихъ съ нею странахъ 779
2. Искусство ислама въ Индіи . 789
Заключеніе 799

Алфавитный списокъ литературныхъ пособій 801
Алфавитный указатель художниковъ и художественныхъ произведеній, упоминаемыхъ въ сочиненіи 818

Списокъ иллюстрацій.

Хромолитографіи.

Стр.

1. Рисунки на костяныхъ и каменныхъ орудіяхъ древнѣйшей поры каменнаго вѣка 11
2. Раскрашенные брусья домовъ на Палаускихъ островахъ 74
3. Стѣнная живопись въ одномъ изъ Теотигуаканскихъ сооруженій въ Мексикѣ 123
4. Ти и его супруга, картина въ одной изъ усыпальницъ 5-ой династіи въ Мемфисѣ 153
5. Египетскіе потолочные орнаменты временъ новаго царства . . . 177
6. Ассирійскіе изразцы съ цвѣтными изображеніями 222
7. Фризъ съ фигурами стрѣльцовъ, въ Сузѣ 286
8. Древне-греческая живопись на вазахъ чернофигурнаго стиля . 336
9. Плачъ надъ умершимъ. Аттическій лекиѳъ берлинскаго музея 384
10. „Саркофагъ Александра", въ константинопольскомъ музеѣ . . 475
11. Одиссей въ преисподней. Римская стѣнная картина, открытая на Эсквилинѣ 546
12. Сатиръ и вакханка. Помпейская стѣнная живопись, въ неаполитанскомъ музеѣ 578
13. Богиня на драконѣ среди облаковъ. Китайская картина Т'ангъ-Ина 702
14. Японская хромоксилографія Гаронобу 742
15. Восточный коверъ XIII столѣтія . 784

Черныя картины.

1. Искусство у животныхъ 1
2. Неолитическая керамика 31
3. Древне-американскія постройки . 113
4. Жертвоприношеніе предъ богомъ Кукулканомъ 120
5. Древне-египетскіе орнаменты . . 134

Стр.

6. Гипостильная зала въ Карнакскомъ храмѣ 172
7. Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастерства 246
8. Ксерксова зала въ Персеполѣ . 283
9. „Базилика" и храмъ Посейдона въ Пестумѣ 298
10. Древне-греческая живопись на вазахъ. Табл. I 311
11. Древне-греческая живопись на вазахъ. Табл. II 335
12. Фронтонныя скульптуры Эгинскаго храма Аѳины 347
13. Храмъ Зевса въ Олимпіи, по изслѣдованію и реставраціи Дёрпфельда 367
14. Скульптурныя группы фронтоновъ Олимпійскаго храма Зевса . . 400
15. Сцены борьбы лапиѳовъ съ кентаврами. Метопы аѳинскаго Парѳенона, хранящіеся нынѣ въ Британскомъ музеѣ . . . 421
16. Части Парѳенонскаго фриза (Панаѳинейское торжественное шествіе) 422
17. Фигуры, входившія въ составъ группы восточнаго фронтона Парѳенона, нынѣ въ Британскомъ музеѣ 424
18. Іо, Аргусъ и Меркурій. Стѣнная живопись, найденная на Палатинѣ, въ Римѣ; произведеніе вѣроятно Никея 439
19. Битва Александра Македонскаго съ Даріемъ. Мозаичная картина, найденная въ Casa del Fauno, въ Помпеѣ, и хранящаяся въ неаполитанскомъ музеѣ . . . 440
20. Гермесъ Праксителя (съ добавкою утраченныхъ частей, сдѣланною Рюмомъ), въ дрезденскомъ Альбертинумѣ 458
21. Мраморныя воспроизведенія греческихъ скульптуръ эпохи Праксителя и слѣдовавшаго за нею времени 460

Стр.
22. Фрагменты Пергамскаго фриза: Борьба боговъ съ гигантами . 501
23. Тріумфальныя ворота Тиверія, въ Оранжѣ 561
24. Іоническія колонны храма Сатурна, въ Римѣ 563
25. Колизей и Пантеонъ, въ Римѣ . 564
26. Видъ чрезъ арку Адріана на колонны Олимпейона, въ Аѳинахъ 567
27. Стѣны „четвертаго стиля" въ Помпеѣ 579
28. Сѣверное языческое искусство отъ галльштатской ступени до времени викинговъ 611
29. Индійское искусство. Табл. I. . 654
30. Индійское искусство. Табл. II . 664
31. Байонская пагода близъ Ангкора, въ Сіамѣ (реставрація) . . . 675
32. Китайское зодчество 679
33. Китайская живопись 696
34. Надгробная мечеть Каитъ-Бея въ Каирѣ 763
35. Мавританская архитектура . . . 766
а. Внутренность большой мечети въ Кордовѣ.
б. Главный фасадъ Альказара въ Севильѣ.
в. Львиный дворъ въ Альгамбрѣ.
г. „Зала суда" въ Альгамбрѣ.

Рисунки въ текстѣ.

Кремневыя острія древнѣйшей каменной эпохи 10
„Венера Брассампуи" 12
Человѣческія фигуры, рѣзанныя изъ рога сѣвернаго оленя и мамонтова клыка 13
Пластическія изображенія животныхъ, относящіяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ 14
Орудія древнѣйшей каменной эпохи съ линейными украшеніями . . . 17
Орудія позднѣйшей каменной эпохи 21
Предметы украшенія позднѣйшей каменной эпохи 22
Южно-шведскій дольменъ 24
Усыпальница съ ходомъ въ нее, близъ Фалькёпинга 25
Могильный склепъ въ видѣ ящика . 26
Неолитическія фигуры людей . . . 28
Схема меандра 32
Коллоргскій камень. — Сардинскій менгиръ 37
Стонгенджъ близъ Салисбёри, въ Южной Англіи 38
Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ Тегнеби, въ Богуслёнѣ 39
Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ въ Богуслёнѣ, изображающіе суда съ ихъ экипажемъ 40
Развитіе цельтъ бронзовой эпохи . . 40
Мечи бронзовой эпохи 41
Венгерскія фибулы 42
Стр.
Южно-шведскій бронзовый щитъ съ украшеніями 42
Богемскій ручной щитъ 43
Украшенія на верхне-баварской нагрудной пластинкѣ изъ листовой бронзы 43
Вестготтландскій висячій сосудъ . . 44
Датскій ножъ, украшенный изображеніемъ корабля 44
Ножи бронзовой эпохи 45
Урны въ видѣ домовъ I бронзовой эпохи 47
Урны въ видѣ домовъ II бронзовой эпохи 47
Лицевидныя урны бронзовой эпохи . 48
Дарслубская урна 49
Аммонитъ 49
Эхинитъ 50
Белемнитъ 50
Узоръ на спинѣ гадюки 51
Махаонъ 51
Мегера 52
Австралійское, сдѣланное изъ раковины украшеніе съ орнаментомъ въ видѣ лабиринта 56
Австралійскій щитъ 57
Кусокъ шкуры австралійской змѣи Morelia argus fasciolata 57
Австралійская картина на стѣнѣ пещеры 58
Кэнгуру, австралійскій рисунокъ на камнѣ 58
Бушменская картина въ одной пещерѣ близъ Гермона. 59
Бушменскій рисунокъ слона 60
Коромысло эскимосскаго сверла съ изображеніемъ звѣриныхъ шкуръ 62
Эскимосская головная повязка, украшенная пластическими головами тюленей 62
Мать и дитя, пластическ. работа чукчей 63
Тюлень, лежащій на спинѣ 64
Свайная постройка въ Аннапатѣ . . 66
Фигура предка, съ залива Гильвинка 68
Животная орнаментика сѣверо-запада Новой Гвинеи 69
Ново-мекленбургское рѣзное издѣлье 72
Рисунокъ на ново каледонской бамбуковой трости 73
Древній палауский висящій сосудъ съ изображеніемъ лица 75
Ново-зеландская фигура мужчины . 76
Орнаменты Гервейскихъ острововъ . 77
Платформа съ каменною фигурою, на остр. Пасхи 78
Тотемный столбъ индѣйскаго племени гайда 82
Сѣверо-западно-американская рѣзьба изъ дерева 83
Индѣйское покрывало, орнаментированное глазами 84
Рисунки на столбахъ у племени ауэтё 87
Бакаирискіе орнаменты 88
Хижина Марутсе-Мамбундскаго царства 88

Стр.
Хижина племени монбутту 91
Фигура женщины-предка у негровъ бонго 92
Дверныя створки изъ дома вождя въ Эйрѣ 93
Рукоятка бетшуанской ложки въ видѣ жирафа 95
Бронзовая пластинка изъ Бенина . 96
Каменный наконечникъ зулусской трубки съ орнаментомъ въ видѣ плетенья 98
Африканскій орнаментъ въ видѣ ящерицъ 99
Баттакскій волшебный жезлъ . . . 100
Баттакскій домъ 101
Кіанганскія изваянія предковъ . . . 102
Даякскій кньяланъ 103
Даякскій щитъ 104
Рукоятка меча съ остр. Явы . . . 104
Орнаментъ, состоящій изъ завитковъ и волютъ, съ остр. Суматры . . 105
Орнаментъ на даякскомъ гробѣ . . 105
Малайскія узорчатыя полосы . . . 106
Сайильскій храмъ-дворецъ, въ Юкатанѣ 114
Перуанскія и мексиканскія статуи . 116
Древне-американская статуя 117
Рельефъ изъ Паленке 118
Человѣческая голова въ пасти змѣи, скульптурное произведеніе изъ Тулы 119
Колоссальная статуя т. наз. Коатликуе 121
Мексиканскіе и перуанскіе сосуды . 122
Погребальная таблица изъ Анконскаго некрополя 124
Перуанскіе орнаменты, подражающіе формамъ птицъ 125
Маисовые плоды и листья въ орнаментикѣ на одной мексиканской вазѣ 126
Перуанскіе орнаменты 127
Крючковатый крестъ 127
Реставрація храма Хона, въ Ѳивахъ 132
Рельефъ съ цвѣтками лотоса, въ одной изъ гробницъ 6 династіи . . . 134
Рельефъ съ папирусомъ, въ одной изъ гробницъ 4 династіи 135
Папирусовидная колонна, изъ Карнака 136
Лотосовидная колонна 137
Впалый рельефъ Абидосскаго храма 138
Группа Пта-Маи, въ берлинскомъ музеѣ 140
Священный садъ, изображеніе въ одной изъ гробницъ Элейѳіи . . . 143
Планъ храма Сфинкса, близъ Гизе . 146
Нынѣшній видъ храма Сфинкса, близъ Гизе 147
Саккарская уступчатая пирамида . . 148
Дашурская пирамида 149
Хеопсова пирамида 150
„Дверь появленія“ одного изъ мастаба въ Гизе 151
Развитіе египетской капители . . . 152
Стела Схири 154
Стѣна въ усыпальницѣ Ти 155
Статуя Метена 156
Статуи Сепы и Незы 157
Известняковыя статуи Раготепа и Нефертъ 158
„Писецъ“, египетская известняковая статуя 159
Такъ называемый „Сельскій староста“ 160
Постепенное развитіе египетской колонны въ эпоху средняго царства . 161
Геліопольскій обелискъ близъ Каира 162
Гранитная статуя Нофритъ 163
Гизехскій сфинксъ 164
Статуя царя Гора 165
Часть золотого убора принцессы Гаторъ-Сатъ 166
Планъ надгробнаго храма Рамсеса III въ Мединетъ-Абу 167
Развитіе египетскихъ колоннъ эпохи новаго царства 169
Колонны: а) съ колоколообразною капителью, въ Карнакѣ, и б) съ пальмообразною капителью, въ Солеле . . 170
Группа колоннъ храма Амона въ Карнакѣ 172
Развалины луксорскаго храма . . . 173
Фасадъ малаго абу-сембельскаго храма 175
Аменготепъ IV (Шуенъ-этенъ) и его супруга 177
Украшенный живописью полъ въ Телль-эль-Амарнѣ 178
Ѳиванская стѣнная живопись эпохи новаго царства 179
Судъ надъ умершимъ 180
Статуя Мемнона близъ Мединетъ-Абу 181
Статуя Сенъ-Мута 182
Фаянсовая статуетка Беса, играющаго на арфѣ 183
Бронзовая статуэтка царицы Куромамы 183
Древне-египетская деревянная ложка 184
Діоритовая статуя фараона Хефрена . 185
„Павильонъ“ Нектанебо 186
Голова египетской статуи, изваянной изъ чернаго камня 187
Могильный склепъ въ Урѣ 188
Сводчатый водосточный каналъ въ Ниппурѣ 190
Стѣнное украшеніе въ Варкѣ 193
Планъ дворца царя Гудеа въ Телло 193
Древне-халдейскія цилиндрическія печати 194
Халдейскій рельефъ съ ленточнымъ орнаментомъ 195
Рельефъ царя Нарамъ-Сина 196
Обломокъ древне-халдейской дугообразной каменной отдѣлки стѣны 197
Военная сцена на „стелѣ коршуновъ“ царя Каннаду 198
Сидящая статуя Гудеа, найденная въ Телло 199
Стоящая статуя Гудеа, найденная въ Телло 200
Головы, найденныя въ Телло . . . 201
Древне-халдейская женская статуя . 201

Стр.

Каменная ваза царя Гудеа съ изображеніемъ жезла, обвитаго змѣями . 202
Древне-халдейская бронзовая фигура женщины 203
Древне-вавилонскій рельефъ 204
Межевой столбъ Навуходоносора . . 205
Рельефъ: Поклоненіе богу солнца . . 206
Рельефъ изъ дворца Санхериба въ Куюнджикѣ 208
Бронзовый рельефъ изъ Балавата . 210
Ассирійскій рельефъ изъ Нимруда . 211
Капитель въ видѣ приплюснутаго шара, изъ Хорсабада 211
Ассирійскій крылатый сфинксъ, подставка подъ колонною 212
Ассирійскіе крылатые кони и священное дерево 212
Ассирійскій орнаментъ съ плетеніемъ и гранатовыми яблоками 213
Крылатый дискъ солнца съ ассирійскимъ божествомъ 213
Священное дерево и божества съ орлиною головою 214
Крылатый левъ изъ дворца Ассурнасирпала 217
Охота на льва, нимрудскій рельефъ . 218
Статуя Ассурнасирпала 220
Фрагментъ рѣзьбы изъ слоновой кости, найденный въ сѣверо-западномъ дворцѣ, въ Нимрудѣ 221
„Черный обелискъ Сальманассара II" 222
Реставрація хорсабадскаго храма . . 223
Скульптурное украшеніе юго-восточныхъ воротъ хорсабадскаго дворца 224
Стѣнная отдѣлка въ женскомъ отдѣленіи хорсабадскаго дворца . . . 225
Голова ассирійскаго царя 226
Каменный дверной порогъ изъ Хорсабада 227
Бронзовый сосудъ изъ Нимруда . . 228
Санхерибъ, конь и слуга 229
Дверной порогъ изъ дворца Санхериба въ Нинивіи 230
Сцена охоты. Куюнджикскій рельефъ 231
Садъ съ дикими звѣрями. Куюнджикскій рельефъ 232
Левъ, изрыгающій кровь. Куюнджикскій рельефъ 232
Царь, пирующій въ виноградной бесѣдкѣ. Куюнджикскій рельефъ . . 233
Известняковый обломокъ изъ Эль-Касра 233
Слуга съ собакою. Ново-вавилонскя терракоттовая пластинка 234
„Львиныя ворота" въ Микенахъ . . 239
Планъ Тиринѳскаго дворца 240
Алебастровый фризъ Тиринѳскаго дворца 241
Узоръ въ видѣ ленты, образующей спирали 242
Критскій рѣзной камень 242
Колонна „Сокровищницы Атрея" въ Микенахъ 243
Кусокъ потолка куполообразной усыпальницы въ Орхоменѣ 243
Стр.
Микенская золотая погребальная маска 244
Троянскій свинцовый идолъ 244
Бронзовая женская статуэтка микенскаго времени 245
Воины на одной изъ микенскихъ могильныхъ стелъ 245
Обломокъ микенской вазы съ изображеніемъ воиновъ 246
Полипъ. Микенская золотая бляха . 247
Микенская золотая бляха въ формѣ листа 247
Глиняная ваза изъ Талиса 250
Микенская глиняная ваза 250
Развалины храма въ Амриѳѣ . . . 253
Библосская монета 254
Надгробная башня въ Амриѳѣ . . . 254
Паѳосская монета 255
Вытисненное изъ золотого листка изображеніе храма, найденное въ Микенахъ 255
Кипрская капитель 256
Кипрская капитель 256
Финикійская алебастровая плита . . 257
Финикійская алебастровая плита . . 257
Фризъ Гебалъ-Библосскаго храма . . 258
Саркофагъ Эхмунасара 258
Кипрская статуя въ ассирійскомъ стилѣ 259
Кипрская статуя въ египетскомъ стилѣ 260
Кипрская статуя въ греческомъ стилѣ 261
Финикійская серебряная чаша, найденная въ Палестринѣ 262
Гиттитскій рельефъ изъ Синдширли . 265
Лидійская монета 268
Ассирійскій рельефъ съ изображеніемъ древне-армянскаго храма съ фронтономъ 269
Гробница Мидаса во Фригіи 269
Горная гробница въ Гамбаркайѣ . 270
Ликійская горная гробница съ треугольнымъ фронтономъ 271
Ликійская горная гробница со стрѣльчатымъ фронтономъ 272
Гробница Кира близъ Мешедъ-и-Мургаба 275
Ваза персидской колонны изъ Пасаргадъ 276
Рельефъ Кира въ Пасаргадахъ . . . 277
Царская гробница въ скалѣ близъ Накшъ-и-Рустема 278
Сложная персидская колонна изъ персепольскихъ пропилеевъ . . . 280
Царь на тронѣ 282
Капитель съ единорогами, изъ Ксерксовой залы въ Персеполѣ 283
Данники, несущіе дары. Персепольскій рельефъ 284
Кипарисы и пальмы. Персепольскій рельефъ 284
Капитель колонны изъ Сузы 285
Фризъ съ фигурами львовъ, изъ Сузы 286
Сузскія пальметты и пальмы . . . 287
Развитіе капителей колоннъ Герэона, въ Олимпіи 295
Планъ Герэона, въ Олимпіи 296

Стр.
Антаблементъ храма С въ Селинунтѣ 297
Развитіе капителей архаическихъ дорическихъ колоннъ 298
Часть храма въ коринѳскомъ кремлѣ 302
Терракоттовое украшеніе храма С въ Селинунтѣ 303
Терракоттовый карнизъ сокровищницы гелойцевъ въ Олимпіи . . . 303
Терракоттовый карнизъ одного изъ позднѣйшихъ селинунтскихъ храмовъ 304
Лесбійская капитель, изъ Неандріи . 304
Колонна и антаблементъ іоническаго храма въ Пріенѣ 305
Киматіи: дорическій, іоническій, лесбійскій 307
Ваза дипилонскаго стиля 310
Родосское блюдо Эвфорба 312
Клазоменскій саркофагъ 313
Битва Геракла съ кентаврами, живопись на древне-греческомъ сосудѣ для мази 315
Беотійская глиняная фигура 315
Аттическая статуэтка слоновой кости 316
Древне-греческая бронзовая группа животныхъ 316
Древняя олимпійская бронзовая пластинка 317
Олимпійская священная чаша . . . 319
Древне-греческія женскія статуи . . 320
Голова Геры, найденная въ Олимпіи 321
Пройонскій Аполлонъ. — Аполлонъ Орхоменскій 322
Аполлонъ Ѳерскій. — Аполлонъ Тенейскій 323
Статуя изъ Дидимэона 324
Трехтуловищный Тифонъ, изъ скульптурнаго украшенія одного древнеаттическаго фронтона 325
Гераклъ, несущій керкоповъ 325
Аѳина, Персей и Медуза 326
Колонна эфесскаго храма Артемиды . 327
База колонны храма Геры на остр. Самосѣ 328
Эгинскій храмъ Аѳины 329
Стела Лизея 332
Чаша Аркезилая 333
„Ваза Франсуà" 334
Би ва Геракла съ немейскимъ львомъ 335
Делосская Никѐ 339
Гигантъ, одна изъ фронтонныхъ скульптуръ сокровищницы мегарцевъ . . 340
Сидящая Аѳина, быть можетъ, Эндойя 341
Надгробная стела Аристіона, произденіе Аристокла 342
Мосхофоръ 343
Нагой мальчикъ 344
Бронзовая статуэтка, копія съ милетскаго Аполлона Канаха 345
Аттическо-іоническая женская статуя архаическаго стиля 348
Женская статуя Антенора 349
Аттическая статуя мальчика 350
„Убійцы тирановъ" 351
Голова Аѳины, изъ фронтонныхъ изваяній Пизистратовскаго храма этой богини въ аѳинскомъ акрополѣ . . 352
Фигуры боговъ, скульптура сокровищницы сифносцевъ въ Дельфахъ . . 353
Метопъ сокровищницы аѳинянъ въ Дельфахъ 354
Надгробная стела Алксенора 355
Битва Геракла съ Тритономъ . . . 356
До-эгинская фигура мальчика . . . 356
Аполлонъ, найденный въ Пьомбино . 357
Аполлонъ, найденный въ Помпеѣ . . 359
Реставрація одного изъ древнѣйшихъ греческихъ театровъ 361
Планъ олимпійскаго булевтерія . . 362
Сокровищница сикіонцевъ въ Олимпіи 364
Естественные прилистники аканѳа . 365
Естественные прицвѣтники аканѳа . 365
Воспроизведенія аканѳа въ греческой росписи вазъ и на надгробныхъ стелахъ 366
Декоративно стилизированный прицвѣтникъ аканѳа въ Эрехѳейонѣ . 366
Египетская чашевидная капитель временъ новаго царства 367
Коринѳская капитель храма Аполлона въ Фигалейѣ 367
Развитая коринѳская капитель изъ Эпидавра 367
Планъ храма Зевса въ Олимпіи . . 368
Храмъ Посейдона въ Пестумѣ . . . 369
Планъ храма Зевса въ Акрагасѣ . . 370
Атлантъ изъ храма Зевса въ Акрагасѣ 370
Развалины аѳинскаго Парѳенона . . 371
Планъ храма Аполлона близъ Фигалейи, въ Аркадіи 372
Капитель колонны и фризъ храма Аполлона близъ Фигалейи, въ Аркадіи 372
Храмъ на рыночной площади въ Аѳинахъ (Ѳезейонъ) 373
Планъ пропилеевъ Мнезикла въ аѳинскомъ акрополѣ 375
Капитель колонны въ пропилеяхъ Мнезикла 375
Капитель колонны храма „Безкрылой Побѣды" въ Аѳинахъ 376
Планъ Эрехѳейона въ аѳинскомъ акрополѣ 376
Видъ развалинъ Эрехѳейона съ южной стороны 377
База колонны сѣвернаго портика Эрехѳейона 378
Капитель колонны сѣвернаго портика Эрехѳейона 378
Отъѣздъ аргонавтовъ 382
Орфей 383
Жертвоприношеніе Ифигеніи 388
Битва Геракла съ Геріонеемъ . . . 389
Головы на одной изъ чашъ Эвфронія 390
Чаша Созія 390
Развитіе положенія ногъ и ступней въ греческой живописи на вазахъ . . 391
Развитіе изображенія одеждъ въ греческой живописи на вазахъ . . . 392
Праздникъ Вакха 393

Стр.

Такъ называемый Омфалъ-Аполлонъ аѳинскаго музея 394
Аполлонъ кассельскаго типа, въ Луврскомъ музеѣ 395
Мальчикъ, вынимающій у себя изъ ноги занозу 396
Копія Дискобола Мирона въ палаццо-Ланчелотти, въ Римѣ 398
Латеранскій Марсій 399
Гераклъ, Атласъ и нимфа, метопъ храма Зевса въ Олимпіи 402
Зевсъ и Гера 403
Мраморное воспроизведеніе Аѳины-Парѳенось Фидія 405
Элидскія монеты съ изображеніемъ Олимпійскаго Зевса Фидія . . . 406
Мраморный Аполлонъ музея термъ въ Римѣ 407
Мраморная Аѳина дрезденскаго Альбертинума 408
Амазонка Маттеи, статуя Ватиканскаго музея въ Римѣ 409
Амазонка неаполитанскаго музея . . 410
Периклъ, бюстъ Британскаго музея 410
Раненая амазонка капитолійскаго типа, мраморная копія въ Ватиканскомъ музеѣ 411
Аресъ Боргезе Луврскаго музея въ Парижѣ 412
Метатель диска, мраморная статуя Ватиканскаго музея 413
Греческій пьедесталъ треножника или канделябра въ дрезденскомъ Альбертинумѣ 414
Архидамъ, мраморный бюстъ неаполитанскаго музея 415
Эврипидъ, мраморный бюстъ неаполитанскаго музея 415
Копьеносецъ, мраморная статуя неаполитанскаго музея 416
Бронзовый бюстъ Аполлонія въ неаполитанскомъ музеѣ 417
Мраморная амазонка берлинскаго музея 417
Діадуменъ, мраморная статуя мадридскаго музея 418
„Идолино“ флорентійскаго археологическаго музея 419
Летящая Нике̂ Пэонія изъ Менде, по реставраціи Рюма, находящейся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ . . . 420
Посейдонъ, Аполлонъ и Артемида, рельефная группа изъ восточной части Парѳенонскаго фриза . . . 423
Битва грековъ съ амазонками, часть мраморнаго рельефнаго фриза, украшающаго собою храмъ Аполлона въ Фигалеѣ 425
Женщина, развязывающая у себя на ногѣ сандалію. Мраморный рельефъ балюстрады храма Нике̂-Аптеросъ въ Аѳинахъ 427
Нереида. Мраморная фигура изъ памятника нереидъ въ Ксанѳѣ . . . 428
Гермесъ, Эвридика и Орфей. Греческій рельефъ V-го стол. до Р. Х. . . . 429
Гегезо съ ея служанкою. Аттическій надгробный камень V-го стол. до Р. Х. 430
Вельможа, возлежащій за обѣдомъ. Рельефъ на короткой сторонѣ „Саркофага сатрапа“ 431
Планъ Ѳолоса въ Эпидаврѣ 432
Іоническій фасадъ одной изъ ликійскихъ горныхъ усыпальницъ . . . 433
Рельефъ одной изъ колоннъ храма Артемиды въ Эфесѣ 434
Олимпійскій Филиппейонъ въ разрѣзѣ 435
Хорагическій памятникъ Лизикрата въ Аѳинахъ 436
Коринѳская капитель памятника Лизикрата 437
Мраморныя сѣдалища театра Діониса въ Аѳинахъ 438
Планъ театра въ Эпидаврѣ 438
Одиссей узнаетъ Ахиллеса среди дочерей Ликомеда 441
Пестумская стѣнная живопись . . . 446
Бракъ Пелея съ Ѳетидою. Греческая вазовая живопись IV-го стол. до Р. Х. 447
Гелла и Фриксъ, живопись Ассгея на вазѣ 448
Эйрина съ младенцемъ-Плутосомъ. Мраморная копія съ Кефизодота въ мюнхенской глиптотекѣ 449
Платонъ, бюстъ Ватиканскаго музея, вѣроятно, копія съ Силаніона . . 450
Головы изъ фронтонной группы храма Аѳины-Алеи въ Тегеѣ, работы, вѣроятно, Скопаса 451
Мавзолъ. Колоссальная статуя Пиѳія 452
Фрагментъ фриза восточной стороны галикарнасскаго мавзолея 453
Женская голова въ стилѣ Скопаса, найденная въ аѳинскомъ акрополѣ 454
Аполлонъ Киѳаредъ, статуя Ватиканскаго музея 454
Арей Людовизи, статуя музея Буонкомпаньи, въ Римѣ 455
Три музы, мантинейскій рельефъ, исполненный въ мастерской Праксителя 458
Голова Афродиты, произведеніе, быть можетъ, Праксителя 459
Книдская монета съ изображеніемъ Афродиты Праксителя 459
Эросъ Ченточелле, статуя Ватиканскаго музея 460
Голова Эвбулея, въ аѳинскомъ національномъ музеѣ 460
Ніоба и ея младшая дочь, фигуры изъ флорентійской группы Ніобидъ . . 461
„Венера Капуанская“ 462
Богъ сна Гиппосъ, мраморная статуя мадридскаго музея 463
Группа борцовъ, во флорентійскомъ музеѣ Уффици 463
„Саркофагъ съ плачущими женщинами“ 464

Стр.

„Аполлонъ Бельведерскій" . . . 465
Ганимедъ и орелъ Зевса . . . 466
„Діана Версальская" . . . 467
Мраморная статуя Менандра . . . 468
Мраморная статуя Софокла 468
Надгробный камень Дексилея въ Аѳинахъ 469
Аѳинскій надгробный рельефъ IV-го вѣка до Р. Х. 469
Двѣ молодыя женщины, коринѳская терракоттовая группа 470
Дѣвушка съ амуромъ, танагрская терракоттовая фигура 470
Ватиканская статуя Апоксіомена . . 472
„Геркулесъ Фарнезскій", статуя неаполитанскаго музея 473
Гермесъ, бронзовая статуя неаполитанскаго музея 474
Эзопъ, бюстъ виллы-Альбани, въ Римѣ 475
Александръ Великій, мраморный бюстъ Луврскаго музея 475
Самоѳракская мраморная Нике . . 476
Александръ Великій верхомъ на конѣ 477
Богиня города Антіохіи, копія съ произведенія Эвтихида 478
Боскореальская серебряная чаша Луврскаго музея 483
Гильдесгеймскій серебряный кратеръ въ берлинскомъ музеѣ 483
Парисъ, Ойнона и рѣчной богъ, мраморный рельефъ палаццо-Спада, въ Римѣ 484
Птоломей II и Арсиноя, александрійскій камей въ вѣнскомъ музеѣ . . 485
Александрійская ониксовая ваза брауншвейгскаго музея . . . 485
Гомеръ, мраморный бюстъ неаполитанскаго музея 486
„Сенека" неаполитанскаго музея . . 487
Нубійскій уличный пѣвецъ, александрійская бронзовая фигура въ парижскомъ нумизматическомъ кабинетѣ 488
„Барберинскій Фавнъ", статуя мюнхенской глиптотеки 490
„Нептунъ", мраморный бюстъ музея-Кьярамонти въ Ватиканѣ . . . 491
„Океанъ", мраморный бюстъ Піо-Клементинскаго музея въ Ватиканѣ . 492
Капитель самоѳракской колонны . 493
Элевзинская капитель съ химерами . 494
Пальмовидная капитель изъ галереи Аттала II въ Пергамѣ . . . 494
Пилястры съ передами быковъ въ зданіи на остр. Делосѣ . . . 495
Капитель изъ храма Деметры въ Этеѣ 496
Планъ храма Кабировъ на Самофракіи 496
Голуби у водя, мозаика изъ виллы Адріана въ Капитолійскомъ музеѣ въ Римѣ 498
Раненый галлъ, мраморная статуя въ венеціанскомъ дворцѣ дожей . . 499
Умирающій галлъ, статуя Капитолійскаго музея въ Римѣ 500
Женская голова, найденная въ Пергамѣ 502

Стр.

„Боргезскій боецъ", статуя Луврскаго музея въ Парижѣ 503
„Венера Милосская", статуя Луврскаго музея въ Парижѣ 504
„Фарнезскій Быкъ", мраморная группа неаполитанскаго музея 505
„Лаокоонъ", мраморная группа Ватиканскаго музея, въ Римѣ 506
Правильная реставрація руки Лаокоона въ Ватиканской группѣ . . 507
Венера Медиційская 510
Мраморный кратеръ Сальпіона Аѳинскаго, въ неаполитанскомъ музеѣ . 511
Глиняный сосудъ древнѣйшей виллановской ступени 514
Бронзовый наконечникъ копья, относящійся къ древнѣйшей виллановской ступени 515
Бронзовая рукоятка, относящаяся къ позднѣйшей виллановской ступени 516
Ситула изъ Чертозы близъ Болоньи 517
Каменный сводъ камеры надъ источникомъ въ Тускулумѣ 520
Внутренность погребальной камеры въ Черветри 521
Урна въ видѣ дома изъ Кьюзи, во флорентійскомъ музеѣ 522
Колонна изъ Кукумеллы близъ Вульчи 522
Стѣнная картина въ „Grotta Campana", въ Вейяхъ 524
Стѣнная живопись одной изъ гробницъ въ Цере, въ Луврскомъ музеѣ 525
Стѣнная живопись изъ „Tomba Casuccini" въ Кьюзи 526
Саргофагъ изъ Черветри, въ Британскомъ музеѣ 527
Бронзовая волчица въ Palazzo dei Conservatori, въ Римѣ 528
Ваза буккеро-неро этрурскаго музея во Флоренціи 529
Треногій канделябръ изъ Вольтерры 530
Южно-италійская іоническая капитель съ угловыми волютами 532
Римская капитель смѣшаннаго стиля, изъ тріумфальныхъ воротъ Тита . 532
Такъ называемый храмъ Фортуны Вирилисъ (Matris matutae) въ Римѣ 533
Круглый храмъ въ Тиволи 534
Планъ базилики въ Помпеѣ . . . 535
Обрамленная полуколоннами арка Табуларія, въ Римѣ 535
Тепидарій малыхъ термъ на форумѣ Помпеи 536
Планъ обыкновеннаго римскаго дома 538
Перистиль въ домѣ Эпидія Сабина въ Помпеѣ 539
Комната въ т. наз. домѣ Ливіи на Палатинѣ, въ Римѣ 541
„Ахиллесъ, приносящій жертву тѣни Патрокла", стѣнная живопись гробницы-Франсуа, въ Вульчи 544
„Римская улица", фресковая картина въ т. наз. домѣ Ливіи, на Палатинѣ, въ Римѣ 547

Стр.
„Альдобрандинская свадьба“, картина Ватиканскаго музея 548
„Молодыя женщины, играющія въ кости“, картина Александра . . . 550
„Музыканты“, мозаичная картина изъ Помпеи, въ неаполитанскомъ музеѣ 551
Такъ назыв. циста Фикорони, въ Кирхеріянскомъ музеѣ, въ Римѣ . 553
Аполлонъ, одинъ изъ остатковъ скульптурнаго украшенія фронтона въ Луни, хранящихся во флорентійскомъ музеѣ 554
Такъ назыв. Помпей, въ неаполитанскомъ музеѣ 555
Такъ назыв. Брутъ, въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ 556
„Maison carrée“, въ Нимѣ 559
Часть театра Марцелла, въ Нимѣ . . 560
Отдѣлка стѣны въ зданіи Эвмахіи, въ Помпеѣ 562
Тріумфальныя ворота Тита, въ Римѣ 563
Планъ римскаго Пантеона 566
Планъ термъ Каракаллы въ Римѣ . 569
Фигурная капитель изъ термъ Каракаллы въ Римѣ 569
Планъ базилики Максенція 570
Аркатуры на императорскомъ дворцѣ Діоклетіана въ Салонѣ 571
Небольшой круглый храмъ въ Бальбекѣ 572
Планъ небольшого круглаго храма въ Бальбекѣ 573
а Стержень колонны съ кронштейномъ, изъ Пальмиры 573
б Стержень колонны съ аканѳовыми листьями у базы, изъ Джепата . 573
в Стержень колонны съ кронштейномъ, изъ Канавата 573
Капитель стиля композита изъ Канавата 574
Сферическіе трехугольные клинья при переходѣ отъ четырехугольнаго основанія къ круглотѣ купола (пандантивы) въ Герасѣ и долинѣ Меандра 574
Фасадъ гробницы въ скалахъ, въ Петрѣ 575
Портретъ Паквія Прокула и его жены, помпейская стѣнная живопись, въ неаполитанскомъ музеѣ 577
Кампанійскій ландшафтъ, изображающій гавань, въ неаполитанскомъ музеѣ. Слѣва — точный снимокъ съ этого ландшафта, справа — его снимокъ съ надлежащимъ исправленіемъ перспективы 577
Стѣна „третьяго стиля“ изъ „Casa del citarista“ въ Помпеѣ 579
Язонъ и Пелій, помпейская стѣнная картина 580
Три граціи, помпейская стѣнная картина въ неаполитанскомъ музеѣ . 583
Штукатурная отдѣлка потолка „бѣлой гробницы“ на Via latina, въ Римѣ 584
Мозаика изъ виллы Адріана 586
Портретъ женщины, найденный на ея муміи, въ музеѣ Гизè (I) 587
Портретъ женщины, найденный на ея муміи, въ музеѣ Гизè (II) 588
Бюстъ Антиноя, въ Луврскомъ музеѣ 590
„Діана Эфесская“, статуя цвѣтного мрамора въ неаполитанскомъ музеѣ 591
„Саркофагъ Прометея“, въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ 593
„Весталка“, мраморная статуя Музея термъ въ Римѣ 594
Августъ въ юности, мраморный бюстъ Ватиканскаго музея въ Римѣ . . 595
Августъ въ видѣ полководца, мраморная статуя Ватиканскаго музея, въ Римѣ 596
Агриппина Старшая, мраморная статуя Капитолійскаго музея въ Римѣ 597
Одинъ изъ рельефовъ тріумфальной арки Тита, въ Римѣ 599
Часть колонны Траяна, въ Римѣ . . 600
Боскореальская чаша, въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ 602
Римскій мраморный канделябръ, въ Ватиканскомъ музеѣ 602
Помпейскій треножникъ, въ неаполитанскомъ музеѣ 603
Часть фриза и карниза Веспасіанова храма въ Римѣ 604
Фризъ съ растительными завитками въ формахъ аканѳа, въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ 605
Пилястра надгробнаго памятника Гатеріевъ, въ Латеранскомъ музеѣ, въ Римѣ 606
Ватшская ситула (въ развернутомъ видѣ) 610
Бронзовый чанъ галльштаттскаго времени 612
Гемейнледенбарнская урна галльштаттскаго времени 612
Поясная бляха, найденная въ одной изъ Кобаньскихъ могилъ 615
Бронзовая статуэтка воина, относящаяся къ ла-тенскому времени . . 618
Визентальскія металлическія пластинки времени Меровинговъ . . . 626
Разрѣзъ фирузъ-абадскаго дворца . . 633
Ктесифонскій дворецъ 634
Тріумфъ Шапура I надъ императоромъ Валеріаномъ, сассанидскій рельефъ на скалѣ 635
Сассанидская монета 636
Сассанидская капитель изъ Испагани 637
Капитель пилястры изъ Такъ-и-Бостана 637
Индійскій фризъ съ изображеніями морскихъ слоновъ 638
Статуя Аѳины, въ лагорскомъ музеѣ 638
Воинство демоновъ Мары, гандгарскій рельефъ въ лагорскомъ музеѣ . . 639
Рельефъ правой пилястры восточныхъ воротъ въ Санчи 644
Капитель побѣдной колонны въ Санкисѣ 645

Стр.
Ступа въ Санчи 646
Планъ пещернаго храма въ Карли . 647
Фасадъ пещернаго храма въ Насикѣ 648
Внутренность храма въ Карли . . . 649
Слѣды ногъ Будды, амаваратскій рельефъ 650
Цвѣточный орнаментъ на одной изъ пилястръ ступы въ Санчи 652
„Каиласа“ въ Эллорѣ 658
Планъ храма въ Аивулли 659
Планъ храма въ Питтадкулѣ . . . 659
Разрѣзъ „черной“ пагоды въ Карнакѣ 660
Женская статуя изъ одного буванесварскаго храма 661
Часть гуллабидскаго храма 662
Всадники, замѣняющіе собою пилястры въ большой сирингамской пагодѣ 663
Индійскій сосудъ съ серебряною проволочною инкрустаціей 665
Рельефъ богобудорскаго храма . . . 670
Богобудорскій Будда 671
Колонна большой ангкоръ-ватской пагоды 673
Рельефъ на стержнѣ одной изъ колоннъ большой ангкоръ-ватской пагоды . 674
Китайскія почетныя ворота: пятипролетныя ворота при входѣ къ гробницамъ династіи Мингъ 680
Богъ долголѣтія, китайская жировиковая статуэтка 682
Китайскіе орнаменты 686
Древне-китайскій бронзовый сосудъ династіи Хангъ 687
Древне-китайскій бронзовый сосудъ династіи Чоу 688
Древне-китайскій жертвенный сосудъ въ видѣ зайца 688
Рельефъ Гіао-тайгъ-шана 690
Рельефъ У-че-шана 691
Нанкинская фарфоровая башня (теперь разрушенная) 692
Китайская бронзовая статуя Будды въ музеѣ Чернуски, въ Парижѣ . 694
Лао-тсе, китайская бронзовая группа въ музеѣ Чернуски, въ Парижѣ . 695
Фарфоровая ваза династіи Сунъ или Іюанъ, изъ собранія Фульда, въ Парижѣ 698
Ворота со сводомъ въ панкаускомъ проходѣ 699
Птицы и піонъ, живопись Уангъ-Ли-Пена 701
Китайская ваза періода Сіуанъ-те, изъ собранія Дю-Сартеля въ Парижѣ . 702
Китайская ваза періода Чингъ-гоа, изъ собранія Бертелѐ, въ Парижѣ . 703
Китайская ваза періода Ванъ-Ли, изъ собранія Борелли, въ Парижѣ . 704
Бѣлая фарфоровая фигура богини Куанъ-Йинъ 705
Китайская тарелка періода Хангъ-ги, изъ собранія Дю-Сартеля, въ Парижѣ 705
Левъ Фо, фіолетовая китайская фарфоровая фигура періода Хангъ-ги . 706

Стр
Китайская фарфоровая тарелка періода Кіенъ-Лонга, изъ собранія Мессажѐ, въ Парижѣ 707
Бронзовая портретная фигура великаго ламы, въ берлинскомъ музеѣ 709
Японская загородка двери, орнаментированная хризантемами, въ одномъ изъ храмовъ Кіото 712
Задняя сторона стариннаго японскаго металлическаго зеркала изъ Нары 714
Японскій храмъ близъ Осаки . . . 715
Торіи храма Іейаса въ Никко . . . 716
Японское нецке въ видѣ улитки, произведеніе Тадатоши, въ собраніи Бинга 717
Японская чашка меча съ журавлями, въ гамбургскомъ художественно-промышленномъ музеѣ 717
Три первыя манеры китайско-японскаго рисованія 719
Японская чернильница съ инкрустаціей 720
Деревянный „храмовый стражъ“ въ Нарѣ 721
Буддійское божество, японская картина, приписываемая Канаокѣ (собственность одного частнаго лица въ Японіи) 722
Сражающійся всадникъ, картина школы Тосы 723
Гравюра на деревѣ изъ „Іегонъ-Ямато-гиджи“ Сукенобу (1742 г.) 724
Колоссальная бронзовая статуя сидящаго Будды, въ Камакурѣ . . . 725
Деревянная статуя согуна Гидейоши, произведеніе Катакири 727
Ландшафтъ Сесшіу въ китайскомъ родѣ 728
Святой со львомъ. Картина Чо-Денсу 729
Дайміо верхомъ на конѣ. Картина Митсонобу 730
Главныя ворота храма Іейаса въ Никко 731
Чашка меча съ лангустами, работа Кинаи 732
Чашка меча съ цвѣтами, работы Іейю 732
„Дождь“, ландшафтъ Таніу 733
Летящія утки, рисунокъ Корина, изъ одного японскаго сочиненія . . . 734
Деревенская сцена, живопись Ичо . 735
Японское фарфоровое блюдо Морикаге 737
Кіотское издѣлье. Глиняный сосудъ Нинсеи 738
Старинная сансумская ваза 738
„Поэтесса Камати“, нецке Мивы Старшаго 739
Синица и жукъ, живопись Окіо . . 740
Обезьяна, картина Созена 741
Японскіе акробаты, политипажъ Гокусаи 744
Журавль и гора Фуджи, политипажъ Гокусаи. 745
Рыбакъ съ зонтикомъ, рисунокъ Гоккеи 746
Буря, хромолитографія Гирошиге . . 747

	Стр.
Капитель съ дугообразной подставкой, изъ константинопольской Св. Софіи	753
Колонны Львинаго двора въ Альгамбрѣ	754
а Египетская стрѣльчатая арка	755
б Мавританская подковообразная арка	755
в Индійская килевидная арка	755
Каирскіе сталактиты	756
Каирская капитель, украшенная сталактитами	756
Арабскій орнаментъ, состоящій изъ сплетающихся между собою многоугольниковъ, въ мечети султана Гассана, въ Каирѣ	757
Кусокъ борта въ мечети Ибнъ-Тулуна, въ Каирѣ	757
Арабеска съ цвѣтами	758
Арабеска съ куфическими письменами	758
Планъ мечети Амру, въ Каирѣ	759
а Арабеска изъ мечети Ибнъ-Тулуна въ Каирѣ	761
б Передѣлка этого узора обратно въ греческій	761
Планъ мечети султана Гассана въ Каирѣ	762
„Алебастровая“ мечеть Могаммеда-Али въ Каирѣ	764
Сирійско-египетская фаянсовая ваза съ металлическимъ отблескомъ	765
Павильонъ „Кубы“, близъ Палермо	773
Внутренность церкви „Санта-Марія-Ла-Бланка“ въ Толедо	774
Турецкая фаянсовая тарелка	778
Разрѣзъ усыпальницы Хода-Бенде-Хана	780
Разрѣзъ большой царской мечети въ Испагани	782
Древне-персидскій изразецъ съ золотистымъ отблескомъ	783
Молодой принцъ верхомъ на конѣ, персидская миніатюра	787
Кутубъ-Минаръ въ Старомъ Дели	791
Галерея со колоннами при мечети близъ Кутубъ-Минара, въ Старомъ Дели	792
Таджъ-Магалъ, въ Агрѣ	796

Объясненіе рисунковъ этой таблицы.

1. Жилища бобра и мыши-карлика.
2 Колонія гнѣздъ ткача.
3. Гнѣздо портнихи.
4. Гнѣздо славки.
5. Постройка термитовъ въ разрѣзѣ.
6. Увеселительная хижина австралійскаго шалашника.



Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Искусство у животныхъ.

Рисунки Генриха Морена съ натуры.

а что эти основы одинаковы какъ для птичьяго, такъ и для человѣческаго уха, доказываютъ напр. снѣгири, которые, при надлежащемъ обученіи, привыкаютъ насвистывать аріи, сочиненныя человѣкомъ, причемъ сохраняютъ ихъ ритмъ и тонъ.

Но въ области образныхъ искусствъ дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. У животныхъ мы нигдѣ не находимъ ни малѣйшихъ попытокъ ваянія или живописи, — другими словами, не находимъ такого упражненія, которое было бы направлено къ воспроизведенію видимыхъ предметовъ. Слѣдовательно, эти области искусства, во многихъ отношеніяхъ самыя важныя и существенныя области искусства въ тѣсномъ смыслѣ, для животныхъ совсѣмъ недоступны. За то производимое нѣкоторыми животными зодчество часто столь поразительно, что можетъ поколебать установившіяся понятія о различіи способностей людей и животныхъ.

Какъ извѣстно, многія насѣкомыя достигаютъ изумительныхъ результатовъ при постройкѣ своихъ жилищъ. Прежде всего укажемъ на осъ и пчелъ, особенно же на пчелъ, живущихъ въ ульяхъ. Устроиваемыя этими насѣкомыми изъ самодѣльнаго воска соты и ячейки для выращиванія потомства и для собиранія запасовъ меда представляютъ собою удивительно искусныя сооруженія. Какой порядокъ, какое предусмотрительное распредѣленіе мѣста въ каждомъ кускѣ сотъ! Какая правильность въ каждой ячейкѣ, составленной изъ шести почти равныхъ граней съ пирамидальнымъ дномъ! Затѣмъ, обратимъ вниманіе на муравьевъ, жилище которыхъ представляется снаружи, правда, только неправильною кучею, но внутри простирается иногда на нѣсколько метровъ подъ поверхностью почвы и представляетъ собою чрезвычайно искусную постройку, состоящую изъ 30 — 40 этажей, расположенныхъ одинъ надъ другимъ. Съ какимъ трудомъ эти крошечныя животныя сносятъ свои строительные матеріалы, состоящіе изъ кусочковъ дерева, сучковъ, стебельковъ травы, камешковъ и иглъ хвойныхъ деревьевъ! Какъ тщательно подперты отдѣльные этажи столбами и перекладинами, длиною иногда до десяти и болѣе сантиметровъ! Какъ искусно укрѣпленъ, при помощи скрещивающихся балокъ, потолокъ большой залы, находящейся въ рединѣ лабиринта! Особеннаго вниманія заслуживаютъ африканскіе термиты, созидающіе себѣ общими силами жилища вышиною до 6 метровъ, съ конусообразными кровлями (см. прилагаемую таблицу „Искусство у животныхъ“, фиг. 5). Многіе путешественники, видя эти постройки издали, смѣшивали ихъ съ круглыми хижинами сосѣднихъ негритянскихъ племенъ, потому что постройки термитовъ величиною свою нерѣдко превосходятъ эти человѣческія жилища и всегда бываютъ лучше устроены и отдѣланы внутри. Стѣны ихъ, слѣпленныя изъ земли, глины, камешковъ и частей растеній при помощи клейкой слюны, выдѣляемой термитами, образуютъ твердую, прочную массу, способную защищать отъ всякихъ внѣшнихъ поврежденій всѣ внутренніе ходы, комнаты, покои и залы, служащіе для всевозможныхъ, зара-

нѣе предусмотрѣнныхъ цѣлей общественной жизни названныхъ насѣкомыхъ.

Едва ли не еще болѣе поразительны постройки нѣкоторыхъ грызуновъ, напр. мыши-карлика, которая привѣшиваетъ къ камышу свои круглыя гнѣзда, сплетенныя изъ стебельковъ (та же таблица, фиг. 1); но особенно замѣчателенъ въ этомъ отношеніи бобръ, по крайней мѣрѣ сѣвероамериканскій, строющій для себя жилище изъ палокъ, хвороста и ила у воды, на краю берега (таблица, фиг. 1). Почти круглая или овальная хижина бобра возвышается въ видѣ плоскаго купола; изъ двухъ входовъ въ нее, имѣющихъ видъ неправильныхъ арокъ, одинъ такъ глубоко входитъ въ воду, что не замерзаетъ даже въ самыя суровыя зимы. Еще изумительнѣе хижинъ бобра на землѣ его постройки въ водѣ. Чтобы поддерживать около своихъ жилищъ постоянный уровень воды, бобры устроиваютъ искусственные пруды, отгораживая ихъ настоящими плотинами отъ водъ болѣе высокаго уровня, и наполняютъ ихъ водою при помощи сооруженій, напоминающихъ шлюзы, и длинныхъ каналовъ. Въ сѣверной Америкѣ наблюдались плотины приблизительно въ 200 метровъ длины, устроенныя совокупнымъ трудомъ несчетныхъ поколѣній бобровъ. Никакія другія сооруженія животныхъ не походятъ до такой степени на сооруженія человѣка, какъ эти постройки.

Но самые замѣчательные зодчіе въ животномъ мірѣ, это — нѣкоторыя породы птицъ. Можно прослѣдить цѣлый рядъ ступеней искусства пернатыхъ, отъ незатѣйливыхъ и неправильныхъ гнѣздъ однѣхъ (таблица, фиг. 4) до отлично исполненныхъ, такъ сказать сверхъ-животныхъ построекъ другихъ. Индѣйскій ткачъ, гнѣзда котораго, по словамъ Дарвина, „почти превосходятъ ткацкія издѣлія людей", сооружаетъ свое висячее жилище изъ настоящей ткани, сдѣланной изъ твердыхъ стеблей, причемъ устроиваетъ иногда верхнее и нижнее помѣщенія; общежительныя птицы изъ породы ткачей въ южной Африкѣ свои огромные дворцы-гнѣзда, служащіе пріютами для цѣлыхъ обществъ, привѣшиваютъ къ вѣтвямъ деревьевъ (таблица, фиг. 2), а портнихи различныхъ видовъ сшиваютъ свои гнѣзда изъ большихъ листьевъ по всѣмъ правиламъ искусства (таблица, фиг. 3), причемъ пользуются растительными волокнами или случайно найденными нитками, изготовленными человѣкомъ; говорятъ даже, что онѣ, при началѣ работы, прикрѣпляютъ эти нити посредствомъ узелковъ. Портниха длиннохвостая, водящаяся въ Индіи, сама прядетъ себѣ нити изъ хлопка, работая клювомъ и когтями; итальянская портниха употребляетъ для той же цѣли паутину, обработавъ ее извѣстнымъ образомъ. Наибольшее сходство съ человѣкомъ представляютъ, однако, различнаго рода австралійскіе шалашники, сооружающіе „увеселительныя хижины" или „дома для игръ", которые повидимому даже не служатъ имъ жилищемъ въ настоящемъ смыслѣ слова. Эти хижины различны по формѣ. Взгляните внимательнѣе на танцовальный залъ Ptilonorhynchus holoseriscus (таблица, фиг. 6)! Къ полу, состоя-

щему изъ плотно-переплетенныхъ вѣтокъ, прикрѣпляются легкіе, слегка сводчатые ходы, въ родѣ бесѣдки, причемъ длинныя стороны этихъ бесѣдокъ совершенно закрыты, а короткія открыты. Сплетаются эти своды изъ тонкихъ прутьевъ, развѣтвленія которыхъ всегда бываютъ направлены наружу для того, чтобы внутри не было неровностей. Бесѣдки всегда орнаментируются; особенно входы выкладываются самыми яркими и пестрыми украшеніями, какія только могутъ найти птицы. Пестрыя перья другихъ птицъ, лоскутки цвѣтныхъ матерій, издѣлій человѣческихъ рукъ, блестящіе камешки и раковины улитокъ частью раскладываются между сучками, частью разсыпаются на землѣ передъ входомъ. Если эти увеселительные домики, обыкновенно сооружаемые самцами, по мнѣнію большинства естествоиспытателей, наблюдавшихъ жизнь шалашниковъ, строятся единственно для привлеченія самокъ, то можно всетаки сказать, что хижины эти не достигали бы цѣли, если бы птицамъ не доставляли удовольствія такія пестрыя созданія ихъ фантазіи. Поэтому сторонники Дарвиновской теоріи развитія ссылаются на увеселительные домики австралійскихъ шалашниковъ болѣе, чѣмъ на что-либо другое, для доказательства того, что стремленіе къ искусству, подобно всѣмъ другимъ свойствамъ человѣка, наблюдается также и у существъ, стоящихъ гораздо ниже его.

Мы отнюдь не намѣрены предупреждать выводы изслѣдователей въ этой области и готовы признать, что въ нѣкоторыхъ изъ указанныхъ явленій въ жизни животныхъ замѣчается стремленіе, близкое человѣческому стремленію къ искусству. Но это не мѣшаетъ намъ смотрѣть на это такъ называемое искусство животныхъ съ нашей собственной точки зрѣнія. Прежде всего мы не должны забывать, что всѣ примѣры, приводимые въ доказательство существованія у животныхъ склонности къ искусству, составляютъ только исключенія, и что въ области искусствъ, воспринимаемыхъ зрѣніемъ, стремленіе къ играмъ и къ сохраненію вида, повидимому, только у шалашниковъ переходитъ въ настоящее стремленіе къ искусству. Это исключеніе тѣмъ болѣе должно быть относимо къ исключеніямъ, подтверждающимъ общее правило, что обезьяны, животныя, самыя похожія на человѣка, не выказываютъ ни малѣйшей способности къ искусству, несмотря на свою склонность къ подражанію.

Но даже и зодчество у животныхъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ служитъ только къ удовлетворенію ихъ потребности въ защитѣ, питаніи и размноженіи. Постройки ихъ — чисто утилитарныя сооруженія, обыкновенно не представляющія даже и основныхъ началъ художественной пропорціональности, безъ которой постройки самого человѣка не могутъ быть признаваемы искусствомъ. Законы правильности, симметріи, соразмѣрности, если вообще и соблюдаются, то только приблизительно и случайно. Настоящимъ исключеніемъ могутъ считаться совершенно круглыя мѣста для игръ и гнѣзда у нѣкоторыхъ птицъ, хотя круглая форма получается здѣсь совершенно естественнымъ образомъ и непред-

намѣренно отъ движенія животныхъ вокругъ самихъ себя. Въ этомъ именно отношеніи, единственное кажущееся исключеніе — шестигранныя ячейки пчелъ. Самые основательные натуралисты, восхваляя правильность пчелиныхъ ячеекъ, признаютъ однако, что по вопросу объ ихъ сооруженіи не можетъ быть рѣчи о сознательномъ или безсознательномъ намѣреніи пчелъ, ради ихъ собственнаго удовольствія, соблюдать математически правильную форму. Пчелы, по словамъ Бюхнера, стремятся повидимому только къ тому, чтобы налѣпить „какъ можно больше ячеекъ при возможно-меньшей тратѣ воска, мѣста и труда", что̀ лучше всего достигается при шестигранной формѣ и пирамидальномъ днѣ ячеекъ. Витъ Граберъ предполагаетъ даже, что первоначальная форма ячеекъ скорѣе цилиндрическая, и что онѣ лишь вслѣдствіе надавливанія однѣхъ на другія сами принимаютъ упомянутую правильно-призматическую форму.

Наконецъ, слѣдуетъ указать и на то, что художественныя произведенія различныхъ животныхъ одного и того же вида—если вообще можно говорить о подобныхъ произведеніяхъ у животныхъ—никогда не носятъ на себѣ самостоятельнаго отпечатка, отличнаго отъ созданій подобныхъ имъ существъ, но всегда только повторяютъ, по слѣпому, внушенному природою побужденію, то, что точно такимъ же образомъ дѣлали милліоны подобныхъ же животныхъ въ теченіе тысячелѣтій; поэтому о развитіи искусства у животныхъ, хотя бы это развитіе и должно было происходить въ незапамятныя времена, нельзя говорить, такъ какъ свобода творчества есть существенное условіе искусства.

Способность животныхъ создавать, при случаѣ, правильныя формы есть не болѣе, какъ частное проявленіе той художественной силы природы, которая въ мірѣ минераловъ и растеній еще гораздо болѣе удивительнымъ образомъ порождаетъ перенятую у нея человѣкомъ правильную игру линій геометрической орнаментики. Орнаментика — это азбука исторіи искусства, и на ней мы должны здѣсь прежде всего остановить свое вниманіе. Подумаемъ только о формѣ кристалловъ, снѣжинокъ, окаменѣлыхъ аммонитовъ, эхинитовъ и белемнитовъ, подумаемъ о правильномъ образованіи многихъ листьевъ, цвѣточныхъ чашечекъ и разрѣзовъ стеблей, вспомнимъ, какими изумительными, иногда математически-правильными рисунками творчество природы украсило нѣкоторые виды низшихъ животныхъ.

Не будемъ отрицать, что природа — величайшій художникъ. Но поскольку мы противопоставляемъ искусство, какъ особое понятіе, природѣ, оно предполагаетъ свободную дѣятельность человѣка, исторію развитія которой возможно прослѣдить. Объ искусствѣ, допускающемъ свою исторію, мы можемъ сказать вмѣстѣ съ поэтомъ: „Искусство, человѣкъ, имѣешь ты одинъ".

Основу для проявленія формъ этого человѣческаго искусства составляетъ понятіе о пространствѣ — понятіе, которое, какъ извѣстно, Кантъ считалъ прирожденнымъ человѣку. Условіемъ всякой художе-

искусства, имѣющаго цѣлью исключительно себя. Со времени возрожденія этого первоначальнаго искусства изъ нѣдръ земли прожило всего лишь одно поколѣніе, но благодаря все новымъ и новымъ находкамъ и открытіямъ, съ каждымъ десятилѣтіемъ характеръ произведеній этого искусства становится все болѣе и болѣе явственнымъ.

Хотя во главѣ этого искусства, какъ мы увидимъ, стоитъ изображеніе человѣка, и въ немъ линейная орнаментика играетъ даже самостоятельную роль, однако искусство это привлекаетъ насъ къ себѣ преимущественно своими незатѣйливыми, жизненно-правдивыми изображеніями животныхъ, частью вырѣзанными кремневымъ рѣзцомъ или ножомъ, какъ пластическія фигуры изъ оленьихъ роговъ, костей или мамонтовыхъ клыковъ, частью же нацарапанными въ видѣ контуровъ кремневымъ остріемъ на каменныхъ плитахъ или на вещахъ изъ оленьяго рога или кости, причемъ контуры иногда настолько глубоки, что фигура животнаго на-половину врѣзана въ данный предметъ. Травоядныя животныя, которыхъ можно наблюдать въ болѣе спокойномъ состояніи, изображены гораздо чаще, чѣмъ хищныя; болѣе всего попадаются изображенія оленей и дикихъ лошадей мелкой породы, съ толстой головой. Они представлены спокойно стоящими или пасущимися, иногда бѣгущими или лежащими, а стадныя животныя, каковы лошади и сѣверные олени, нерѣдко изображаются по три или по четыре, бѣгущими или стоящими другъ за другомъ.

Намъ придется еще не разъ встрѣтиться съ тѣмъ фактомъ, что первобытному человѣку, стоящему на ступени охотничьихъ и рыболовныхъ народовъ, скорѣе бросается въ глаза міръ животныхъ, съ которымъ приходится вести постоянную борьбу, чѣмъ міръ растеній, и что поэтому художественныя изображенія животныхъ являются на болѣе начальной культурной ступени. Только по отношенію къ міру животныхъ охотникъ упражняетъ свой глазъ и руку, только міръ животныхъ можетъ онъ настолько тонко понимать и настолько отчетливо передавать, что ихъ изображенія производятъ правдивое, жизненное и, слѣдовательно, художественное впечатлѣніе. Изображенія растеній, даже украшенія изъ растеній, въ этомъ первобытномъ искусствѣ почти совершенно отсутствуютъ.

Лучшія изображенія животныхъ, относящіяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ, находятся на странныхъ предметахъ, сдѣланныхъ изъ кости или кусковъ оленьяго рога, на широкомъ концѣ которыхъ пробуравлено одно или нѣсколько круглыхъ отверстій (см. прилагаемую хромолитографическую таблицу: „Рисунки на рогѣ и камнѣ древнѣйшей каменной эпохи“, фиг. 10—13). Вначалѣ куски эти служили боевымъ оружіемъ, а потомъ жезлами военачальниковъ или вообще знаками отличія вождей. Бойдъ-Даукинсъ, сравнивая ихъ со сходными, но еще болѣе грубыми и угловатыми предметами эскимосовъ, признаетъ ихъ за орудія для натягиванья стрѣлъ. Всего же ближе, повидимому, под-

ходитъ къ истинѣ Рейнахъ, говоря, что эти палки вообще не служили какими-либо орудіями, а были предметами роскоши, главнымъ образомъ охотничьими трофеями. Мы назовемъ ихъ просто декоративными палками, не придавая этому названію особеннаго значенія.

Огромное большинство художественно разукрашенныхъ предметовъ дилувіальной эпохи найдено въ пещерахъ юго-восточной Франціи. Съ того времени, когда Лартѐ и Кристи, въ 1863 г., изслѣдовали пещеры Везѐрской долины въ департаментѣ Дордони, и тамъ, въ пещерѣ Les Eyzies и подъ навѣсами скалъ La Madeleine и Laugerie Basse мало-помалу открыли предметы искусства, описанные ими въ теченіе слѣдующаго десятилѣтія въ объемистомъ сочиненіи: „Reliquiae Aquitannicae“, — съ тѣхъ поръ количество находокъ въ этихъ мѣстностяхъ увеличилось до такой степени, что перечислить ихъ почти невозможно. Наибольшее число самыхъ любопытныхъ произведеній такого рода найдено недавно въ пещерахъ у подножія Пиренеевъ. Здѣсь особенно удачны были раскопки Піетта, который также предпринялъ изданіе большого сочиненія о своихъ изслѣдованіяхъ. Собраніе его находокъ изъ Ма-д’Азиля обращало на себя вниманіе посѣтителей парижской всемірной выставки 1889 г.; позднѣйшія его раскопки въ Брассампуи заслуживаютъ еще большаго изумленія.


„Венера Брассампуи“. По Піетту.

Въ Англіи, а именно въ одной пещерѣ Дербишайра, какъ говорятъ, былъ найденъ только одинъ кусокъ кости съ нацарапанною на немъ лошадиною головою. Пещеры дилувіальной эпохи въ Бельгіи оказались также небогаты произведеніями подобнаго рода. Въ Австріи, въ Лёссѣ, близъ Брунна, недавно выкопана разбитая фигура нагого мужчины, вырѣзанная изъ клыка мамонта, которую мы, вмѣстѣ съ Маковскимъ, относимъ къ дилувіальной эпохѣ, такъ какъ она, по своему стилю, близка къ находкамъ въ Дордони. Въ Германіи найденъ близъ Андернаха лишь одинъ кусокъ оленьяго рога, вырѣзанный въ видѣ птицы; онъ хранится въ провинціальномъ боннскомъ музеѣ. Находкамъ во Франціи не уступаютъ въ значеніи художественные памятники дилувіальной каменной эпохи, открытые въ 1873—74 гг. въ нѣмецкой Швейцаріи, въ Шафгаузенскомъ кантонѣ, въ Кесслерлохѣ, близъ Таингена, Меркомъ, и въ 1892 г. близъ Шафгаузена, Нюшемъ. Эти два пункта раскопокъ принадлежатъ къ важнѣйшимъ изъ всѣхъ, донынѣ извѣстныхъ. Большое удивленіе возбудили таингенскія древности, бывшія предметомъ подробнаго изученія на антропологическомъ съѣздѣ въ Констанцѣ, въ 1877 г. Нѣкоторые нѣмецкіе ученые сомнѣваются въ подлинности всей находки, награвированныя же на костяхъ изображенія лисицы и медвѣдя считаютъ грубыми поддѣлками, прибавленными къ указанной находкѣ лишь впослѣдствіи. Сомнѣвающіеся ученые затруднялись признать подлиннымъ

въ особенности знаменитаго „пасущагося сѣвернаго оленя“ (см. хромолитогр. таблицу при стр. 10, фиг. 11), на котораго указалъ Геймъ, а именно вслѣдствіе искусства, съ какимъ онъ начерченъ. Но для опытнаго глаза, развитаго въ художественно-историческомъ отношеніи, выводъ получается совершенно противоположный: изображенія лисицы и медвѣдя, хранящіяся теперь въ Британскомъ музеѣ, своей формой, совершенно несходной со всѣми другими издѣліями подобнаго рода, именно и доказываютъ подлинность прочихъ рисунковъ.

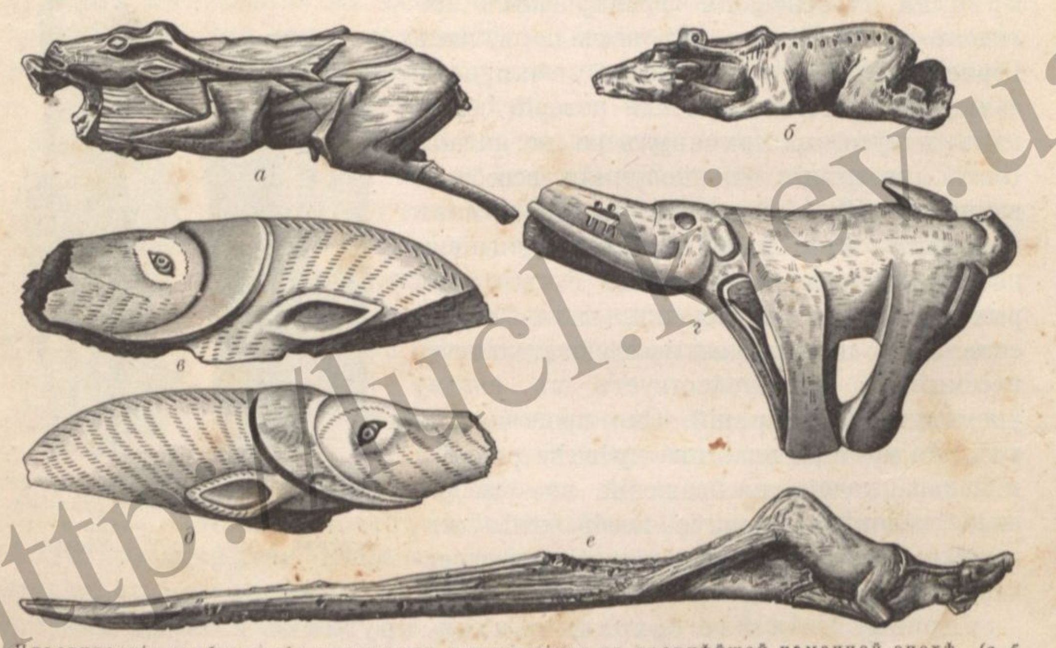
Первый, кто попытался построить исторію развитія разсматриваемаго нами первоначальнаго искусства на основаніи французскихъ находокъ, былъ Піеттъ. Съ тѣхъ поръ, какъ Гёрнесъ (Hoernes), въ своемъ обширномъ сочиненіи о первоначальной исторіи образныхъ искусствъ, примкнулъ ко взглядамъ Піетта, воззрѣнія эти получили всеобщую важность. Къ сожалѣнію, мы не можемъ провѣрить ихъ правильности изученіемъ послѣдовательности слоевъ, въ которыхъ сдѣланы эти находки; но извѣстная естественно-правильная послѣдовательность несомнѣнно свидѣтельствуетъ въ пользу упомянутыхъ воззрѣній. Они провозглашаютъ, что круглая пластика древнѣе рельефа и нацарапыванія изображеній, что изображеніе человѣка древнѣе изображенія животныхъ, а изображеніе животныхъ древнѣе геометрическаго орнамента.



Человѣческія фигуры, рѣзанныя изъ рога сѣвернаго оленя и мамонтова клыка. По Г. Г. Мюллеру и Картальяку.

Древнѣйшія изъ сохранившихся круглыхъ пластическихъ изваяній, а потому и древнѣйшія изъ сохранившихся произведеній искусства во всемъ мірѣ,—это, судя по указаннымъ даннымъ, обломки маленькихъ женскихъ фигуръ мамонтовой эпохи, вырѣзанныхъ изъ клыковъ, найденные въ 1892 и 1894 гг. въ Брассампуи, на югѣ Франціи, и хранящіеся въ коллекціи Піетта въ Рюминьи, прежде всего женскій торсъ, получившій названіе „Венеры Брассампуи“ (см. рисунокъ на стр. 12) и отличающійся нѣсколько неуклюжею полнотою своихъ формъ. Похожій торсъ въ той же коллекціи найденъ въ Ма-д'Азилѣ. Къ этимъ находкамъ подходитъ женская фигура, недавно найденная близъ Ментоны и описанная Рейнахомъ; подозрѣніе въ ея подлинности, вѣроятно, несправедливо. Какъ видно, женщина является на порогѣ искусства. Эти женскія фигуры древнѣе самыхъ древнихъ найденныхъ мужскихъ фигуръ. Изъ этихъ послѣднихъ наиболѣе несомнѣнно мужскою представляется найденная нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Лёссѣ, близъ Брунна, и хранящаяся въ музеѣ этого города.

Между давно уже найденными человѣческими фигурами дилувіальной эпохи особенно достойны вниманія двѣ. Въ коллекціи Парижской Антропологической Школы находится открытый въ пещерѣ Рошбертьѐ (въ Шароитѣ) кусокъ оленьяго рога, въ верхней части своей представляющій неумѣло вырѣзанную человѣческую фигуру (см. на стр. 13, рисунокъ, фиг. *а*); изъ коллекціи де-Вибрѐ происходитъ замѣчательный маленькій жѐнскій торсъ, найденный въ Ложерѝ-Бассѣ (см. тотъ же рисунокъ, фиг. *б*) и хранящійся нынѣ въ парижскомъ естественно-историческомъ музеѣ. Хотя у торса нѣтъ ни головы, ни рукъ, ни нижней

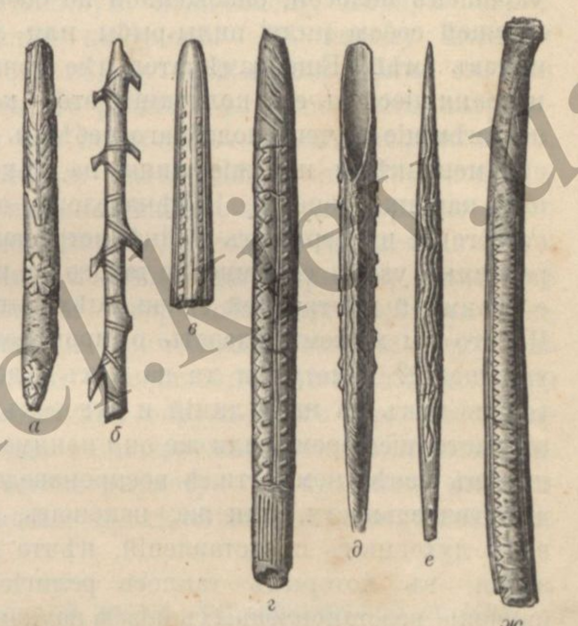


Пластическія изображенія животныхъ, относящіяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ. (*а*, *б*, *г*, *е*) по слѣпкамъ дрезденскаго музея, (*в*) по Мерку.

части ногъ, однако эта маленькая фигура, вырѣзанная изъ клыка, свидѣтельствуетъ о томъ, что изготовившій ее вообще понималъ взаимное отношеніе частей тѣла. Если фигура изъ Рошбертьѐ стоитъ на степени самыхъ безформенныхъ идоловъ-чурбановъ, какіе мы видимъ у дикихъ народовъ, то фигура изъ Ложерѝ-Басса представляетъ собою шагъ впередъ въ смыслѣ воспроизведенія человѣческаго тѣла, а до этой ступени не всегда достигаетъ древнее искусство даже исторической эпохи. Означенныя фигурки были, вѣроятно, не идолы и не игрушки, но свободныя созданія прирожденнаго стремленія къ искусству. Прежде всего мы видимъ въ нихъ попытки изобразить человѣка и, судя по ихъ обломкамъ, находимъ, что въ своемъ тѣлѣ и головѣ онѣ представляли ту строгую симметрію, которую Юлій Ланге считаетъ признакомъ всѣхъ изваяній до эпохи расцвѣта греческой пластики, и которую онъ на-

танными на ней тремя сѣверными оленями, нынѣ хранящаяся въ естественно-историческомъ музеѣ въ Парижѣ, и замѣчательная известняковая плита изъ Швейцерсбильда, находящаяся въ цюрихскомъ музеѣ; хотя на этой плитѣ линіи контуровъ пересѣкаются произвольно, однако на одной сторонѣ явственно выступаютъ изображенія сѣвернаго оленя и двухъ дикихъ ословъ, а на другой — двухъ дикихъ лошадей, степного осла и животнаго, похожаго на слона (вѣроятно мамонта). Эти камни, повидимому, служили для упражненія, и на нихъ испытывали свои силы художники прежде, чѣмъ начинали настоящимъ образомъ отдѣлывать декоративные бруски и т. п. произведенія.

Здѣсь самъ собою возникаетъ вопросъ: не встрѣчались ли подобные рисунки на стѣнахъ пещеръ дилувіальной эпохи? Вѣроятно древнѣйшія стѣнныя изображенія, какія до сей поры вообще извѣстны, находятся въ гротѣ Ла-Мутъ, съ которымъ недавно познакомилъ насъ Э. Ривьеръ. Здѣсь награвированы на камнѣ бизонъ и животное, напоминающее собою коня, причемъ контуры заполнены охрой. Правда, нельзя рѣшить, принадлежать ли эти изображенія позднѣйшему каменному періоду или болѣе раннему. Какъ бы то ни было, это — во всякомъ случаѣ наидревнѣйшія изъ доступныхъ современному изслѣдователю гравированныхъ работъ подобнаго рода.



Орудія древнѣйшей каменной эпохи съ линейными украшеніями. По Мерку и по Лартѣ и Кристи

Нѣкоторые предметы дилувіальной пещерной эпохи снабжены однако и линейными украшеніями. Переходъ отъ изображеній животныхъ къ другимъ рисункамъ мы видимъ на нашей фигурѣ *а*: это — наконечникъ копья изъ Ла-Маделена, хранящійся нынѣ въ Сенъ-Жерменѣ. Наконечникъ украшенъ изображеніемъ свѣшивающагося внизъ животнаго или шкуры животнаго, а ниже — розетками, которыя можно было бы считать древнѣйшими въ мірѣ, если бы только было возможно доказать, что это — дѣйствительно изображеніе растительныхъ розетокъ, а не морскихъ звѣздъ, морскихъ ежей или чего-либо подобнаго; надо замѣтить, что послѣднее предположеніе болѣе вѣроятно. Изъ прочихъ предметовъ прилагаемаго рисунка, *б* и *в* происходятъ изъ Таингена и хранятся въ Розгартенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, а прочіе — изъ Ложери-Басса и хранятся въ музеѣ Сенъ-Жерменъ-анъ-Ле. Гар-

пунъ *б* окаймленъ украшеніемъ въ видѣ ленты, какое мы видимъ и на подобномъ предметѣ изъ Дордони; вѣроятно, оно исполнено въ подражаніе ремнямъ изъ шкуръ животныхъ, которыми обвивали острія, когда прикрѣпляли ихъ къ деревяннымъ стержнямъ. Красивое украшеніе на остріи *в*, состоящее изъ продольныхъ, чередующихся между собою полосокъ и возвышеній, выступающихъ въ видѣ пуговокъ, осложнившись зигзагообразными линіями, повторяется на предметѣ *г*, и волнообразными, на предметѣ *д*; фигура же *е* представляетъ въ чистомъ видѣ орнаментъ изъ волнообразныхъ или змѣеобразныхъ линій, а предметъ *ж* украшенъ полосой, снабженной по обоимъ краямъ зубчиками и напоминающей собою пилу пилы-рыбы или рисунокъ на спинѣ нѣкоторыхъ видовъ змѣй. Еще замѣчательнѣе орнаменты, обнародованные Піеттомъ и хранящіеся въ его коллекціи; это — концентрическіе круги и спирали, не имѣющіе ничего подобнаго себѣ въ извѣстной донынѣ дилювіальной орнаментикѣ и похожіе лишь на нѣкоторые орнаменты конца позднѣйшей каменной эпохи. Замѣчателенъ, однако, тотъ фактъ, что въ Везѐрѣ (Vezère) и на верхнемъ Рейнѣ встрѣчаются чрезвычайно сложные декоративные узоры совершенно такого же рода, — фактъ, свидѣтельствующій о взаимной внутренней связи всѣхъ этихъ художественныхъ попытокъ Но что мы можемъ сказать о происхожденіи и значеніи всѣхъ этихъ украшеній? Смотрѣли ли на нихъ художники и любители тѣхъ временъ только какъ на игру линій и пуговокъ, подобно тому, какъ смотримъ мы въ настоящее время, или же они понимали эти украшенія, какъ исполненныя въ извѣстномъ стилѣ воспроизведенія предметовъ окружающей ихъ дѣйствительности, или же, наконецъ, то были для нихъ знаки, символы духовныхъ представленій, нѣчто въ родѣ письменъ, или изображенія, въ которыхъ таилось религіозное содержаніе? Быть-можетъ, изученіе возстановленныхъ новою наукою началъ декоративнаго искусства нѣсколько болѣе близкаго къ намъ времени броситъ нѣкоторый свѣтъ и на эту доисторическую орнаментику.

Все это искусство, хотя столь осязательное для насъ, но не имѣющее, повидимому, ни начала, ни конца, ни причины, ни слѣдствія,—искусство, безконечно отъ насъ далекое, очевидно развилось и отжило не въ продолженіе какого-нибудь десятилѣтія, и даже не одного человѣческаго поколѣнія: оно развивалось долго, быть-можетъ, въ теченіе многихъ вѣковъ. Мы имѣли возможность отмѣтить главныя черты этого развитія, но прослѣдить постепенный его ходъ не были бы въ состояніи въ томъ даже случаѣ, если бы подчинились доводамъ одареннаго столь богатой фантазіей Піетта. Болѣе убѣдительны нѣкоторыя его попытки различить нѣсколько мѣстныхъ школъ. При всемъ сходствѣ произведеній искусства этой эпохи между собою, работы, найденныя въ Дордони, отличаются болѣе простымъ, болѣе грубымъ характеромъ въ сравненіи съ болѣе естественными и вмѣстѣ съ тѣмъ выказывающими болѣе богатую фантазію произведеніями мѣстностей, лежащихъ близъ Пиренеевъ; луч-

шіе же рисунки изъ Таингена, съ ихъ болѣе непосредственной, болѣе тонко прочувствованной естественностью, опять-таки составляютъ отдѣльную группу.

Но рѣзче, чѣмъ всѣ эти различія, бросается намъ въ глаза одинаковость основной сути всѣхъ этихъ художественныхъ произведеній, находимыхъ отъ Пиренеевъ до Боденскаго озера и до Маса, а можетъ-быть даже и дальше, до Англіи и Моравіи. Мы чувствуемъ, что создали ихъ люди одного духа, во всей этой обширной области охотившіеся на звѣрей, ловившіе рыбу, жившіе въ пещерахъ или въ другихъ укромныхъ уголкахъ и скрашивавшіе свою незатѣйливую, повидимому, мирную жизнь созданіемъ подобныхъ произведеній искусства. Къ какому племени можно отнести этихъ людей — вопросъ, не касающійся прямо исторіи искусства, которая предоставляетъ его рѣшеніе естествознанію, антропологіи и этнографіи. Дѣло науки объ искусствѣ — указать только на то, что для нея всѣ эти художественныя произведенія дилувіальной доисторической эпохи имѣютъ чрезвычайно важное значеніе, прежде всего какъ явленія, несомнѣнно существовавшія, хотя и безъ всякой непосредственной связи съ искусствомъ послѣдующаго времени. Дѣло въ томъ, что эти попытки художественнаго творчества яснѣе всякихъ позднѣйшихъ доисторическихъ и даже историческихъ созданій искусства показываютъ, какой естественности и правдивости достигали, несмотря на всю свою незатѣйливость, взятыя изъ окружающаго міра изображенія первобытнаго и совершенно еще наивнаго человѣчества, и насколько у него выработалось пониманіе стиля, несмотря на крайнюю скудость техническихъ средствъ — естественное послѣдствіе совершенно еще младенческаго міросозерцанія.

2. Искусство позднѣйшей каменной эпохи (неолитической эпохи).

Наступила новая эпоха. Европа въ эту пору ничѣмъ не отличалась по очертаніямъ отъ нынѣшней, и въ ней господствовалъ нынѣшній климатъ. Мамонты вымерли, сѣверные олени переселились ближе къ полярному кругу; вѣрнымъ спутникомъ человѣка сдѣлалась собака, и онъ, кромѣ охоты и рыбной ловли, занялся скотоводствомъ, а вскорѣ затѣмъ и земледѣліемъ. Онъ научился также прясть и ткать, лѣпить руками сосуды изъ глины и обжигать ихъ на огнѣ, и если кое-гдѣ не гнушался жить въ пещерахъ или въ искусственно вырытыхъ ямахъ, то все-таки по большей части предпочиталъ воздвигать для себя хижины изъ кольевъ, глины и хвороста и покрывать ихъ вѣтвями, тростникомъ или соломой. У людей въ эту эпоху начинаетъ зарождаться вѣра въ высшія силы, выражающаяся прежде всего въ заботахъ объ умершихъ и въ отграничиваніи священныхъ земельныхъ участковъ.

Когда именно началась „неолитическая" эпоха, существованіе которой можно прослѣдить по всему земному лицу, — нельзя опредѣлить съ точностью, какъ нельзя точно установить и начало „па-

леолитической“ эпохи. Но конецъ позднѣйшей каменной эпохи, вездѣ совпадающій съ началомъ эпохи обработки металловъ (хотя появленіе немногихъ металлическихъ, особенно мѣдныхъ, предметовъ еще не даетъ права заключить о томъ, что переходъ изъ одной эпохи въ другую уже совершился окончательно), въ различныхъ мѣстностяхъ обитаемой земли наступилъ въ весьма различное время. Въ Египтѣ и Вавилоніи металлы употреблялись еще въ четвертомъ тысячелѣтіи до нашей эры. Каменная эпоха у сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, обработывавшихъ свою мѣдь только „холоднымъ“ путемъ, какъ камень, и у островитянъ Тихаго океана, которые еще и теперь знаютъ лишь привозныя металлическія издѣлія, продолжается до ихъ соприкосновенія съ европейцами. Что касается до Европы, то можно, среднимъ числомъ, принять 2000 годъ до Р. Х. за приблизительный конецъ каменной эпохи, хотя юго-востокъ этой части свѣта познакомился съ обработкою металловъ еще двумя-тремя столѣтіями раньше, а скандинавскій сѣверъ лишь нѣсколькими столѣтіями позже.

Представителями „неолитическаго“ періода развитія Европы считаются уже народности арійскаго племени, съ теченіемъ времени завоевавшаго себѣ преобладающее господство на всемъ Земномъ Шарѣ. Если сама Европа, какъ нынѣ полагаютъ,—родина арійскаго племени, то искусство новѣйшей европейской каменной эпохи слѣдуетъ считать первымъ проявленіемъ художественныхъ стремленій этого племени. Правда, въ данномъ случаѣ мы находимся на очень шаткой почвѣ. Въ то время, какъ, съ одной стороны, выдающіеся ученые, во главѣ которыхъ стоитъ Саломонъ Рейнахъ, выступаютъ въ защиту самостоятельнаго и независимаго возникновенія всего доисторическаго искусства сѣверной и средней Европы, другіе не менѣе выдающіеся люди науки, во главѣ съ Максомъ Гэрнесомъ, авторомъ объемистаго сочиненія о первобытной исторіи искусства, держатся того мнѣнія, что всѣ художественныя созданія Европы ведутъ свое начало косвеннымъ образомъ изъ Месопотаміи и Египта, непосредственно же—съ острововъ и съ береговъ восточной части Средиземнаго моря, такъ что въ неолитическихъ произведеніяхъ средней Европы можно видѣть лишь отраженіе искусства юга и востока.

Признавать безусловно, равно какъ и безусловно отрицать здѣсь какое бы то ни было вліяніе—одинаково легко. Значительную долю незатѣйливыхъ неолитическихъ формъ мы всегда будемъ считать общимъ родовымъ достояніемъ народовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ будемъ должны признавать зависимость болѣе рѣдкихъ и сложныхъ, а слѣдовательно болѣе позднихъ произведеній отъ сосѣднихъ, болѣе древнихъ и родственныхъ формъ. Та ступень культуры и искусства, на какой стояла новѣйшая каменная эпоха, которую Гэрнесъ справедливо со своей точки зрѣнія отдѣлилъ отъ первой металлической эпохи, именно въ сѣверной

и средней Европѣ, все-таки сохраняетъ для насъ свой особый культурно-историческій отпечатокъ.

Древнѣйшій періодъ позднѣйшей каменной эпохи врядъ ли отличается отъ послѣдней дилувіальной эпохи формою каменныхъ орудій. Классическими мѣстами находокъ, относящихся къ древнѣйшему періоду позднѣйшей каменной эпохи, являются во Франціи Кампиньѝ (деп. Нижн. Сены), на сѣверѣ же — знаменитыя, существующія, быть-можетъ, уже 7000 лѣтъ кучи отбросковъ („Kjökkenmöddinger") на датскомъ побережьи Балтійскаго моря. Подобныя же кучи раковинъ и мусора найдены во многихъ прибрежныхъ пунктахъ Европы, Америки и Азіи.

Важнѣйшія мѣста, гдѣ найдены орудія, утварь и сосуды средняго періода позднѣйшей каменной эпохи, суть остатки бывшихъ жилищъ и принадлежавшихъ къ нимъ гробницъ. Среди жилищъ и въ гробницахъ находятъ оружіе, а также гладкія и полированныя орудія, считающіяся особенно характерными для этого времени. Кремневая утварь еще и въ это время иногда остается неполированной, но большинство камней, обработывавшихся тогда на ряду съ кремнемъ, было прямо-таки необходимо гладко отшлифовывать и полировать. Оружіе, употреблявшееся въ торжественныхъ случаяхъ, изготовлялось изъ зеленаго или зеленоватаго камня; самые цѣнные топоры и сѣкиры дѣлались изъ нефрита, ядеита или хлоромеланита; употреблялся для этого рода предметовъ также и змѣевикъ. До тѣхъ поръ, пока думали, что нефритъ встрѣчается только въ Азіи, защитникамъ происхожденія всѣхъ этихъ предметовъ изъ этой части свѣта было легко отстаивать свое мнѣніе. Но послѣ того, какъ стало извѣстно, что и въ Европѣ нефритъ встрѣчается въ необработанномъ видѣ, особенно же съ того времени, какъ Адольфъ Бернгардъ доказалъ, что этотъ камень, отличающійся твердостью и красивымъ цвѣтомъ, попадается даже и въ альпійской области, эти вопросы стали рѣшаться проще. На нашемъ рисункѣ, изображено нѣсколько неолитическихъ орудій: *а* — нефритовый рѣзецъ изъ Кастроджованни, въ Сициліи, хранящійся нынѣ въ университетской коллекціи въ Палермо, *б* — пробуравленный каменный молотъ изъ Люнебургской степи, находящійся теперь въ провинціальномъ музеѣ въ Ганноверѣ, *в* — неошлифованный кремневый рѣзецъ изъ Шонена, *г* — аспидный наконечникъ копья изъ Норрланда; два послѣдніе предмета въ хранятся Стокгольмскомъ музеѣ.

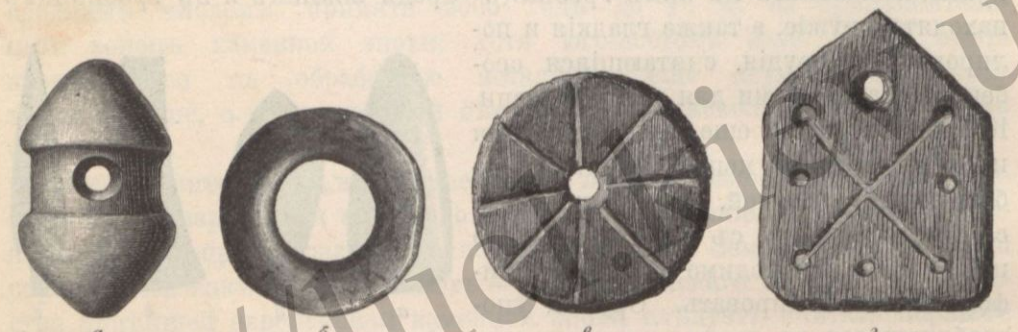


Орудія позднѣйшей каменной эпохи. По Адріану, Ю. Г. Миллеру и Монтеліусу.

Камень, дерево и рогъ (нерѣдко рогъ обыкновеннаго, а не сѣвернаго оленя) попрежнему служили главными матеріалами обработки въ позднѣйшей каменной эпохѣ, но въ то же время роль новаго декоративнаго

матеріала началъ играть янтарь, это „золото сѣвера“. Янтарныя серьги встрѣчаются въ видѣ всевозможныхъ фигуръ, даже, какъ увидимъ, имѣютъ иногда форму человѣка. На прилагаемомъ рисункѣ *а* представляетъ большую шведскую янтарную подвѣску, изъ стокгольмскаго музея, *б* — восточно-прусское янтарное кольцо, изъ кенигсбергскаго музея физико-экономическаго общества. Но болѣе бѣдное населеніе, обитавшее вдали отъ морского берега, изготовляло свои украшенія изъ костей, камня и глины, что̀ подтверждается находками Іоганна Ранке въ неолитическихъ жилищахъ въ скалахъ франконской Швейцаріи. Рисунки *в* и *г* изображаютъ два такихъ украшенія, хранящіяся въ мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ.

Изъ жилищъ этихъ людей позднѣйшей каменной эпохи, въ художественномъ отношеніи прежде всего достойны нашего вниманія, вслѣдствіе своей обыкновенно круглой, а иногда и прямоугольной формы, ямы, составляющія переходъ отъ пещеръ къ отдѣльно-стоящимъ хижинамъ. Въ Германіи подобныя „подземныя жилища-ямы“, какъ ихъ называетъ Гэрнесъ, крыша которыхъ покоилась надъ землею на низкихъ столбахъ, открыты главнымъ образомъ въ Мекленбургѣ и въ южной Баваріи, а въ послѣднее время также близъ Вормса. Но и въ Австро-Венгріи, во Франціи, въ Англіи и въ Швейцаріи ихъ признали также за человѣческія жилища каменной эпохи. Мы сказали выше, что они заслуживаютъ вниманія по круглотѣ своей формы. На самомъ дѣлѣ, въ постройкѣ только тогда можно усматривать первые слабые признаки художественной формы, когда чувство пространства строителя выражается въ правильности основного очертанія. Круглою формою этихъ древнихъ обитаемыхъ ямъ подтверждается также воззрѣніе знаменитаго шведскаго изслѣдователя доисторическихъ временъ, Монтеліуса, полагающаго, что древнѣйшія воздвигнутыя на землѣ хижины первобытныхъ людей доисторической эпохи имѣли круглую форму. Монтеліусъ находитъ, что круглая форма, чрезъ посредствующія формы квадратнаго контура съ одной стороны и овальнаго контура — съ другой, перешла въ прямоугольную; конусообразная же или пирамидальная крыша круг-



Предметы украшенія позднѣйшей каменной эпохи. По Монтеліусу, Клебсу и Іоганну Ранке.

лой или квадратной хижины, будучи возводима надъ прямоугольной хижиной, сначала поднималась вкось со всѣхъ четырехъ сторонъ, а затѣмъ постепенно превратилась въ покатую крышу и только впослѣдствіи — въ крышу съ фронтономъ. На сушѣ не сохранилось остатковъ такихъ хижинъ, построенныхъ изъ свай, глины и хвороста въ каменную эпоху, но, сколь это ни странно, ихъ сохранилось много въ глубинѣ внутреннихъ озеръ и въ болотахъ, нѣкогда составлявшихъ дно озеръ. Это—остатки доисторическихъ свайныхъ построекъ, остатки когда-то существовавшихъ водныхъ деревень, которыя, соединяясь посредствомъ узенькихъ мостковъ съ сушею, держались на сваяхъ надъ поверхностью озера. Постройки подобнаго рода, открытыя первоначально въ швейцарскихъ озерахъ Ф. Келлеромъ, подробно ихъ описавшимъ, были потомъ найдены по краямъ озеръ различныхъ странъ Стараго и Новаго Свѣта. На ряду съ классическими швейцарскими свайными постройками, въ Германіи особенно замѣчательны свайныя постройки Штарнбергерскаго и Бармскаго озеръ, а также Шуссенридерскаго болота; въ Австріи — постройки Аттенскаго и Мондскаго озеръ и Лайбахскаго болота.

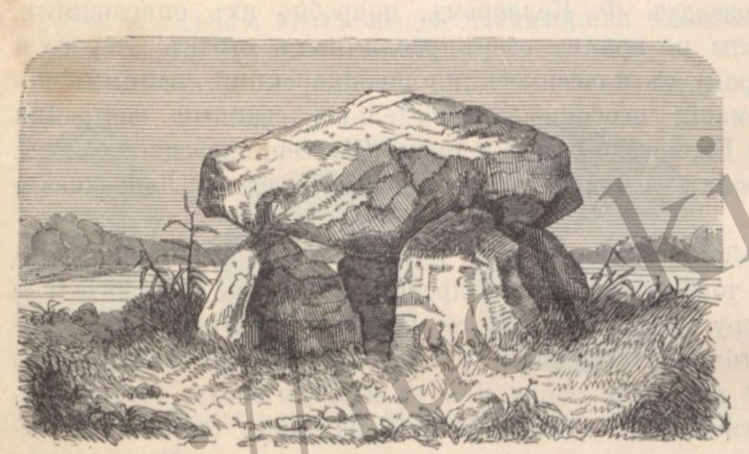
Свайныя постройки наука относитъ вообще къ позднѣйшей каменной эпохѣ въ виду того, что наиболѣе древнія изъ нихъ дѣйствительно возникли въ эту пору, и что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напр. на большинствѣ озеръ восточной Швейцаріи и въ австрійскихъ Альпахъ, онѣ исчезаютъ въ концѣ каменной эпохи или въ мѣдную эпоху, которая, въ отношеніи художественности, стоитъ вообще на одной ступени съ каменною. Слѣдуетъ однако теперь же оговорить, что даже на Цюрихскомъ озерѣ, въ Воллисгофенѣ, найдено свайное сооруженіе вѣроятно уже бронзовой эпохи, что свайныя постройки въ западной Швейцаріи существовали въ теченіе всего доисторическаго металлическаго періода, и что у нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ всѣхъ частей свѣта онѣ еще и до сихъ поръ представляютъ преобладающій типъ сооруженій.

По устройству основы для хижинъ различаютъ двѣ системы свайныхъ сооруженій: свайныя постройки въ собственномъ смыслѣ слова, типичнымъ представителемъ которыхъ является Робенгаузенъ, въ Швейцаріи, и постройки, расположенныя на нагроможденныхъ другъ на друга бревнахъ (Packwerkbau), каковы постройки въ Нидервилѣ. Въ настоящихъ свайныхъ постройкахъ сваи, поддерживавшія все сооруженіе, вбивались во дно озера такъ, что выступали изъ воды на одинъ или два метра. Сваи сверху соединялись между собою вставленными въ нихъ поперечными балками, а эти послѣднія, для образованія дека или помоста, соединялись двумя рядами крестообразно наложенныхъ другъ на друга деревянныхъ брусьевъ. Сущность другого рода построекъ состояла въ томъ, что ряды балокъ или бревенъ накладывались одинъ на другой вдоль и поперекъ, образуя плотъ, на который нагромождались новыя балки, когда дерево, пропитавшееся водою, начинало опускаться:

нагромождать балки продолжали до тѣхъ поръ, пока вся нижняя часть сооруженія не опускалась до дна.

На помостѣ свайныхъ построекъ альпійскихъ озеръ каждая отдѣльная хижина помѣщалась на твердомъ полу, сдѣланномъ изъ желтой глины; самый же способъ постройки хижины и возведенія крыши, вѣроятно, не отличался отъ того, какой употреблялся при постройкахъ на сушѣ. По остаткамъ не разъ удавалось опредѣлить, что стѣны сплетались изъ прутьевъ, а снаружи обмазывались глиною, на слоѣ которой выдавливались потомъ геометрическіе декоративные узоры.

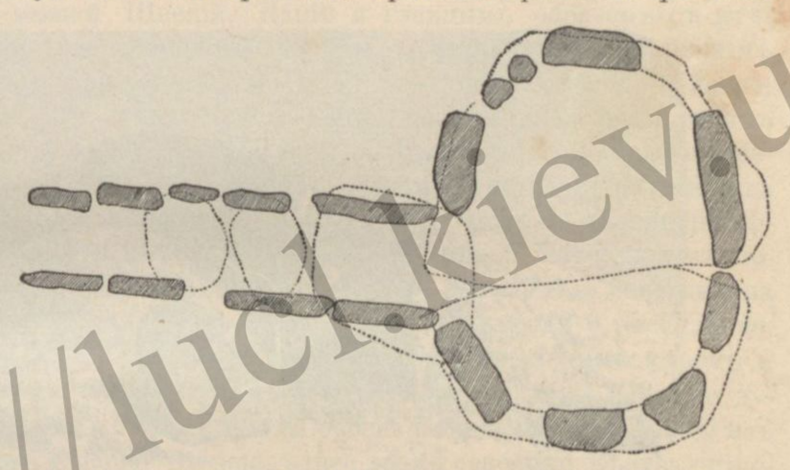
Тектоника, плотничество, а вмѣстѣ съ тѣмъ и европейское домостроительство, очевидно, должны считать однимъ изъ своихъ первыхъ крупныхъ успѣховъ эти свайныя постройки, изъ которыхъ наиболѣе древнія возникли, какъ полагаютъ, тысячелѣтій семь тому назадъ. На вопросъ: почему сооружались именно такія постройки, — вопросъ, неоднократно предлагавшійся и получавшій весьма различныя рѣшенія, мы можемъ, съ своей стороны, ссылаясь на свайныя постройки многихъ современныхъ намъ первобытныхъ народовъ, отвѣтить, что селиться надъ поверхностью воды заставляли древнихъ озерныхъ жителей вѣроятно многія причины, вмѣстѣ взятыя. Главными изъ этихъ причинъ повидимому были, во-первыхъ, необходимость защищаться отъ сухопутныхъ животныхъ, не только отъ четвероногихъ, но и отъ змѣй, а во-вторыхъ удобство ловить рыбу и убивать звѣрей, приходившихъ на берегъ утолять свою жажду. Къ этимъ причинамъ, быть-можетъ, присоединялись потребность въ чистотѣ и, наконецъ, удовольствіе жить надъ прозрачными зелеными водами.



Южно-шведскій дольменъ. По Монтеліусу.

На ряду съ этими остатками жилищъ людей позднѣйшей каменной эпохи, мы знакомимся съ главными усыпальницами тогдашнихъ мертвецовъ, а именно съ **могилами витязей** (Hünengräber) и съ другими **„мегалитическими“**, т.-е. сооруженными изъ огромныхъ камней, **гробницами**. Не вдаемся въ разсмотрѣніе вопроса о томъ, возникли ли эти могилы и гробницы въ подражаніе пещернымъ усыпальницамъ другихъ временъ и странъ, какъ полагаетъ Софусъ Мюллеръ, и слѣдуетъ ли въ такомъ случаѣ считать ихъ искусственными углубленіями.

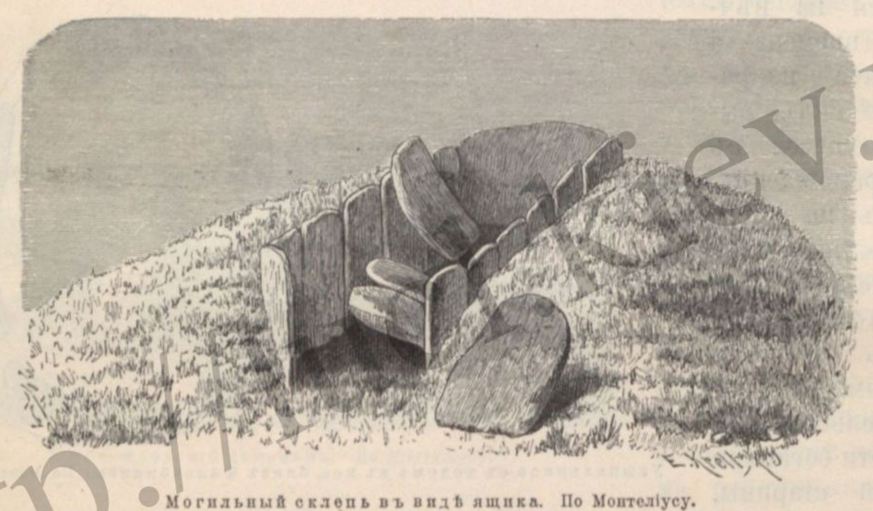
сдѣланными въ скалахъ. Если свайныя постройки являются естественнымъ образомъ въ географической области стоячихъ водъ, то „мегалитическія“ гробницы, въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ существующія еще въ металлическую эпоху, встрѣчаются въ такихъ пунктахъ, гдѣ зрѣніе человѣка приковываютъ къ себѣ мощныя скалы. Если въ свайныхъ постройкахъ мы усматриваемъ начатки деревяннаго зодчества, то въ мегалитическихъ памятникахъ видимъ первыя попытки искусства строить изъ камня, и хотя этому искусству еще не удается воздвигнуть изъ громадныхъ, почти неотесанныхъ глыбъ что-либо по-истинѣ художественное, однако оно уже доходитъ до пониманія закона поддержанія и нагроможденія въ его монументальной простотѣ, причемъ прочность расчитывается на вѣчныя времена, а мощное напряженіе силъ, выражающееся въ нагроможденіи другъ на друга исполинскихъ камней, посвящено благочестивымъ воспоминаніямъ и свидѣтельствуетъ, что эти богатыри сѣдой старины, составлявшіе плоть нашей плоти, бывали одушевлены точно такими же чувствами, какія свойственны и намъ.



Усыпальница съ ходомъ въ нее, близъ Фалькэпинга. По Монтеліусу.

Могильныя постройки раздѣляются на дольмены (dolmen), могилы съ ходами и могилы въ видѣ каменныхъ ящиковъ. Собственно дольмены (см. изображеніе на стр. 24) представляютъ собою свободностоящія могильныя сооруженія: огромные, внутри иногда нѣсколько сглаженные, а снаружи неотесанные камни образуютъ стѣны четырехгранныхъ, многогранныхъ или почти круглыхъ могильныхъ сооруженій; ихъ плоскую крышу составляетъ одинъ огромный камень, иногда далеко выступающій впередъ надъ стѣнами, вслѣдствіе чего подобное сооруженіе имѣетъ видъ гигантскаго стола. На сѣверѣ гробницы-дольмены такого рода бывали окружены земляными насыпями, которыя въ наше время уже исчезли. Могилы съ ходами построены въ такомъ же родѣ, но болѣе вмѣстительны и покрыты насыпнымъ земляным холмомъ, на поверхности котораго потолочные камни внутренней камеры первоначально лежали открыто, а сбоку велъ извнѣ вовнутрь крытый каменный ходъ (см. прилагаемый планъ). Большія могилы такого рода на сѣверѣ называются „комнатами исполиновъ“.

„Каменные ящики“—подобныя же могильныя камеры, но безъ ведущихъ въ нимъ ходовъ (см. прилагаемый рисунокъ). Въ древнѣйшее время, въ Швеціи, они обыкновенно выдавались своею верхнею частью изъ земляного, насыпаннаго на нихъ холма, въ бронзовую же эпоху совершенно скрывались подъ нимъ. По мнѣнію скандинавскихъ ученыхъ, дольмены — древнѣйшая, а каменные ящики — позднѣйшая формы мегалитическихъ гробницъ. Гробницы съ ходами, образующія исполинскія комнаты, встрѣчаются, кромѣ сѣверо-западной части европейскаго материка, въ Англіи, Ирландіи и на Иберійскомъ полуостровѣ. Самое громадное сооруженіе такого рода въ сѣверной Европѣ находится близъ Нью-Грэнджа, въ Ирландіи. Еще значительнѣе по величинѣ Антекверская каменная



Могильный склепъ въ видѣ ящика. По Монтеліусу.

могила въ Испаніи. Имѣя въ длину 25 метровъ, а въ ширину 6 метр., могила эта подпирается внутри столбами, которые придаютъ ей характеръ постройки уже высшаго разряда.

На ряду съ настоящими дольменами, бывшими иногда лишь памятниками въ честь умершихъ, существовали менѣе сложныя каменныя нагроможденія („Steinsetzungen“) и часто простые столбы, которые могутъ быть разсматриваемы какъ историческіе монументы, или какъ символы религіозныхъ представленій. Стремленіе ставить камни для увѣковѣченія какого-нибудь событія являлось вездѣ раньше, чѣмъ способность создавать изъ камней архитектурныя или скульптурныя художественныя произведенія. Отдѣльные камни этого рода, очень часто встрѣчающіеся во Франціи, извѣстны подъ галльскимъ названіемъ: „менгиръ“, группы же менгировъ называются „кромлехами“. Менгиры, достигающіе иногда до громадной высоты, похожи на грубо-отесанные обелиски неправильной формы. Они нерѣдко встрѣчаются группами или въ видѣ рядовъ и круговъ. На Карнакскомъ полѣ, въ Морбиганскомъ департаментѣ Франціи, стоятъ или еще недавно стояли расположенные въ один-

надцать рядовъ одиннадцать тысячъ такихъ менгировъ — цѣлая армія нѣмыхъ свидѣтелей мощнаго проявленія силъ, которыми двигало нѣчто высшее, чѣмъ ежедневныя потребности человѣка, и которыя переносили его въ духовный міръ неземныхъ представленій. Каменные круги въ Скандинавіи, во Франціи и въ Англіи всегда опоясывали священныя пространства, служившія, съ одной стороны, для совѣщательныхъ собраній, съ другой—для жертвоприношеній и иныхъ религіозныхъ дѣйствій. Еще каменному вѣку, повидимому, принадлежалъ напр. самый обширный изъ такъ называемыхъ „храмовъ друидовъ“ въ Англіи, а именно окруженное валомъ и рвомъ круглое строеніе въ Абюри, въ Вильтшайрѣ, занимавшее собою площадь въ 28½ морговъ.

Начиная съ южной Швеціи, Даніи и главнымъ образомъ съ юго-западной Германіи, гдѣ громадные валуны, оставленные ледниковымъ періодомъ, сами собою напрашивались на то, чтобы ихъ собирали и нагромождали другъ на друга, дольмены и каменные памятники сотнями тысячъ тянутся по Англіи и Ирландіи въ западную Францію (Нормандію и Бретань), отсюда, по сѣверу Испаніи вдоль берега Португаліи, переходятъ въ южную Испанію, затѣмъ, минуя море, встрѣчаются въ сѣверной Африкѣ и по всему африканскому берегу Средиземнаго моря, потомъ появляются въ Крыму и Палестинѣ и, наконецъ, въ Индіи, особенно на ея западномъ берегу, между тѣмъ какъ внутри суши, если и попадаются, то только въ-одиночку, на пространствѣ между Балтійскимъ моремъ и Крымомъ, на путяхъ, соединяющихъ Востокъ съ Западомъ. Прежде думали, что это—пограничные камни, обозначающіе путь арійцевъ изъ Индіи въ сѣверную Европу. Въ послѣднее время особенно Краузе остроумно отстаивалъ мнѣніе, что разсматриваемые камни, наоборотъ, указываютъ путь арійскихъ племенъ изъ сѣверной Европы по всей ихъ теперешней области распространенія вплоть до Индіи. Но правильность ни того, ни другого взгляда доказать невозможно. Въ концѣ концовъ, мегалитическія постройки принадлежатъ также къ проявленіямъ человѣческихъ силъ, повторяющимся при одинаковыхъ условіяхъ у различныхъ народовъ.

Ваяніе и рисованье не достигли въ позднѣйшую каменную эпоху такихъ успѣховъ, какъ зодчество. Приходится даже вообще признать, что умѣнье изображать животныхъ и людей сдѣлало шагъ назадъ. Нѣкоторые изъ сохранившихся нацарапанныхъ рисунковъ неолитической эпохи, каковы напр. двѣ лани, изображенныя на рогѣ, найденномъ близъ Истада и хранящемся въ Стокгольмскомъ музеѣ, и двѣ оленьи головы на костяныхъ пластинкахъ, найденныхъ въ франконскихъ пещерахъ и сохраняемыхъ въ Мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ, являются какъ-бы отпрысками дилувіальнаго пещернаго искусства. Но въ большинствѣ случаевъ рѣчь только и можетъ идти о неумѣлыхъ новыхъ попыткахъ.

На мегалитическихъ сооруженіяхъ во Франціи и Португаліи встрѣ-

чаются полупластическія начертанія фигуръ на камнѣ. Особенно типичны женскія фигуры и вѣроятно фигуры боговъ съ ребяческими очертаніями, встрѣчающіяся во французскихъ могильныхъ камерахъ всегда по лѣвую руку отъ входа, главнымъ образомъ въ искусственныхъ могильныхъ пещерахъ мѣловыхъ утесовъ Шампани, которыя пред-



Неолитическія фигуры людей. По Картальяку, Шлиману, Тишлеру, Клебсу и Ранке.

ставляютъ собою нѣчто среднее между естественными могильными пещерами и мегалитическими могильными камерами. О расчлененіи тѣла этихъ фигуръ, объ обозначеніи ихъ рукъ и ногъ, не можетъ быть и рѣчи. Плоско-углубленная ниша образуетъ тѣло, верхній полукруглый ея верхъ—округлость головы. Волосы и лобъ обозначаются оправою этого верхняго закругленія, выступающею въ видѣ выпуклости. Отъ нея опускается внизъ въ плоское пространство носъ, по бокамъ котораго по-

ставлены глаза въ видѣ точекъ. Лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ обозначенъ ротъ въ видѣ одной или двухъ тощихъ линій; шея обыкновенно намѣчена незатѣйливою цѣпью, служащей украшеніемъ; ниже бываютъ иногда обозначены груди въ видѣ выдающихся закругленій (см. рис. на стр. 28, фиг. *а*).

Такой же типъ имѣютъ и другія произведенія той же или подобной же ступени развитія искусства. Здѣсь приходится указать на доисторическіе мраморные идолы и вазы съ физіономіями, находимые на ряду съ бронзовыми предметами; подобные идолы и вазы были найдены Шлиманомъ во второмъ и третьемъ слояхъ Гиссарлыка и подарены этимъ изслѣдователемъ Берлинскому музею народовѣдѣнія (фиг. *б*). Сюда же всецѣло относится янтарная фигура (фиг. *в*) каменной эпохи въ восточной Пруссіи, найденная въ Шварцортѣ и хранящаяся теперь въ Кенигсбергскомъ музеѣ. Одинаковая ступень развитія порождаетъ вездѣ одинаковыя формы.

Мелкихъ пластическихъ изображеній человѣка и животныхъ изъ позднѣйшей каменной эпохи мы имѣемъ много. Не говоря о произведеніяхъ позднѣйшаго цвѣтущаго періода греческаго искусства, замѣтимъ, что фигуры встрѣчаются почти только въ восточной части средней Европы. Въ ихъ числѣ преобладаетъ нагая женская фигура, отъ которой и на этотъ разъ художественное движеніе беретъ, повидимому, свое начало (см. стр. 13). Замѣчательны сидячія нагія женскія фигуры съ сильно развитыми нижними частями тѣла и съ нацарапанными украшеніями, происходящія изъ окрестностей Филиппополя и нынѣ хранящіяся въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ; не менѣе любопытны женскія глиняныя фигуры изъ Кукутени, въ Румыніи, съ плоскими грудями и съ головами, похожими на пуговицы, но съ сильно развитыми бедрами, вдоль и поперекъ покрытыя спиральными царапинами, которыя напоминаютъ собою татуировку. Безформеннѣе, но съ отдѣлкою головъ болѣе тщательною,—многочисленныя мелкія глиняныя фигуры изъ Бутмира, близъ Сараева, въ Босніи, въ музеѣ котораго ихъ можно изучать. Еще всецѣло къ каменной эпохѣ относятся мелкоголовыя, облеченныя въ широкую одежду глиняныя фигуры изъ Лайбахскаго болота, тогда какъ изображенія животныхъ изъ свайнаго сооруженія въ Мондскомъ озерѣ уже принадлежатъ мѣдной эпохѣ. На ряду съ попытками реализма, въ самомъ началѣ замѣчается стремленіе изображать людей въ видѣ правильныхъ геометрическихъ фигуръ и тѣлъ (см. стр. 23). Относящаяся къ новѣйшей каменной эпохѣ янтарная фигура изъ Крухлиненна, въ Кенигсбергскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 28, фиг. *г*) показываетъ, какъ изъ прямоугольной фигуры, посредствомъ ея суживанія въ срединѣ и прибавки шеи, постепенно образуется подобіе человѣческой фигуры; такого же рода образованіе можно предположить и въ глиняномъ изваяніи изъ Лайбахскаго болота, хранящемся въ Рудольфинумѣ, въ Лайбахѣ, и замѣчательномъ по своей узорчатой одеждѣ

(фиг. *е*). Къ реалистическимъ же попыткамъ каменной эпохи принадлежатъ нѣкоторыя изъ найденныхъ въ польскихъ пещерахъ, между Краковомъ и Ченстоховомъ, произведеній, рѣзанныхъ изъ кости, въ ряду которыхъ достойны вниманія въ особенности широкоплечія фигуры, хранящіяся въ коллекціи краковской академіи наукъ (фиг. *д*).

Впрочемъ должно замѣтить, что неолитическія человѣческія фигурки, которыя мы можемъ признавать идолами или талисманами, несмотря на общую всѣмъ имъ безформенность, различны въ каждомъ отдѣльномъ мѣстѣ находокъ, имѣютъ свой особый опредѣленный типъ, вслѣдствіе чего мы не можемъ считать ихъ простыми отраженіями эгейско-микенскаго міра искусства, къ типу котораго онѣ подходятъ только отчасти, хотя встрѣчаются въ юго-восточной Европѣ болѣе часто, чѣмъ въ сѣверной и западной.

Европейцы культурной ступени позднѣйшей каменной эпохи являются художественными ремесленниками прежде всего въ гончарномъ производствѣ (керамикѣ). Здѣсь передъ нами дѣйствительно начатки развитія, продолжающагося вплоть до настоящаго времени. Въ огромномъ количествѣ относящихся къ каменному вѣку глиняныхъ сосудовъ и разукрашенныхъ горшечныхъ черепковъ, накопившихся въ теченіе XIX-го столѣтія въ доисторическихъ коллекціяхъ всѣхъ европейскихъ странъ, прежде всего нельзя не признать поразительной одинаковости основного характера какъ техники, такъ и орнаментаціи. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, не менѣе явственно выказываются различія однихъ изъ этихъ издѣлій отъ другихъ, зависящія отъ того, что развитіе искусства ихъ приготовленія происходило въ разныхъ мѣстностяхъ и не въ одно и то же время. Обширная научная работа, имѣющая цѣлью очистить, сгруппировать, истолковать и сопоставить весь матеріалъ, накопившійся по этой части, еще только-что начата. Для средней и восточной Германіи уже многое сдѣлано въ этомъ направленіи Вирховомъ, Тишлеромъ, Фоссомъ, Бруммеромъ, особенно же Клопфлейшомъ и Гётце; для Рейнской области важны сочиненія Линденшмита, Вагнера и Кёнена. Въ настоящей книгѣ мы можемъ указать лишь на нѣкоторые главные выводы на основаніи изслѣдованій Клопфлейша и Гётце.

Всему горшечному производству каменной эпохи были незнакомы обжиганіе на огнѣ и украшеніе сосудовъ геометрическими линейными узорами, которые передъ обжиганіемъ вдавливаются въ мягкую еще глину, накалываются или нарѣзаются на ней и обыкновенно заполняются бѣлой гипсовой массой. Въ средней Германіи, напр., строгія и красивыя формы амфоръ и кубковъ развиваются въ болѣе круглыя, менѣе расчлененныя формы горшковъ и жбановъ, а маленькія ручки, отверстія для шнура, на которомъ носятъ и вѣшаютъ сосудъ, — обращаются въ такія ручки, за которыя можно взяться рукою, вдавленныя же декоративныя линіи переходятъ въ наколотыя или врѣзанныя, прямыя линіи—въ извивающіяся и закругляющіяся кривыя.

Прежде всего — нѣсколько словъ о вдавленныхъ украшеніяхъ. Они начинаются съ простыхъ вдавливаній пальцемъ въ еще сырую глину. Повторяясь по окружности сосуда на одинаковой высотѣ, эти вдавленныя мѣста образуютъ кольца, неправильность которыхъ въ значительной степени оживляетъ впечатлѣніе отдѣльныхъ частей общей орнаментаціи. Болѣе строгія геометрическія фигуры получаются чрезъ черченіе ногтями. Подобныя „крапчатыя украшенія“, но уже правильныя, производятся закругленными палочками. Множество образцовъ такого рода издѣлій найдено въ свайныхъ постройкахъ. Но любимое вдавленное украшеніе получалось оттискомъ веревокъ, которыми, быть-можетъ, еще мягкій вначалѣ сосудъ бывалъ обвязанъ до обжиганія. Такое украшеніе шнурами, протянутыми въ видѣ трехъ рядовъ параллельныхъ линій, съ вертикальными промежуточными линіями, мы видимъ на красивой тюрингенской амфорѣ, находящейся въ провинціальномъ музеѣ въ Галле (см. прилагаемая таблица „Неолитическая керамика“, фиг. *а*).

Линіи наколотыхъ украшеній состоятъ изъ расположенныхъ близко одна къ другой точекъ, форма которыхъ зависѣла отъ употребленныхъ для накалыванья костяного острія, деревянной щепки или тростинки. На большой урнѣ изъ Бодмана на Боденскомъ озерѣ, хранящейся въ Розгартенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, правильно повторяются вдавленныя трехугольныя фигуры, наколотыя повидимому кускомъ трехграннаго тростника. Нарѣзныя прямыя линіи, въ сущности представляющія собою самыя естественныя основанія геометрическихъ узоровъ, часто встрѣчаются въ неолитической керамикѣ какъ бордюры шнуровъ или пространствъ, заштриховка которыхъ состоитъ изъ наколовъ. На нашей таблицѣ (фиг. *б*) изображена красивая амфора-кувшинъ, найденная въ герцогствѣ Веймарскомъ, хранящаяся въ Германскомъ музеѣ, въ Іенѣ, и на которой наколотые зигзаги окружены бордюромъ нарѣзныхъ линій, фиг. же *в* представляетъ сосудъ „съ нарѣзными украшеніями и вдавленными трехугольниками“, найденный въ Саксоніи и находящійся теперь въ гимназической коллекціи въ Зангергаузенѣ. На шведскомъ висячемъ сосудѣ (фиг. *г*) мы видимъ нѣчто въ родѣ узора шахматной доски (находится въ Стокгольмскомъ музеѣ). Если къ линіямъ, сходящимся подъ тупымъ угломъ (въ видѣ стропилъ), присоединяется линія, служащая стержнемъ или ребромъ, то образуется орнаментъ, которому даютъ названія еловой вѣтки, рыбьей кости, птичьяго пера и папоротниковаго узора. Довольно вѣроятно, что идею подобныхъ узоровъ внушило человѣку наблюденіе этихъ и сходныхъ съ ними предметовъ природы. Всѣ упомянутые узоры древнѣйшей прямолинейной неолитической керамики настолько геометрически просты, настолько удобны для исполненія, что нѣтъ никакого основанія приписывать имъ какое бы то ни было символическое значеніе.

Всей этой керамикѣ, украшенной вдавленными шнурами, наколами

и нарѣзами, можно противопоставить керамику, находимую въ нѣкоторыхъ мѣстахъ рядомъ съ нею, но преимущественно болѣе позднюю и отличающуюся отъ нея другимъ способомъ орнаментаціи, который Клопфлейшъ назвалъ „орнаментомъ неолитической ленточной керамики". Тогда какъ разсмотрѣнные нами до сей поры сосуды были находимы въ гробницахъ, горшки изъ тщательнѣе промытой глины, по большей части круглые или яйцеобразные, съ ленточными украшеніями, встрѣчались главнымъ образомъ въ остаткахъ жилищъ каменной эпохи. Элементы ихъ орнаментаціи состоятъ изъ разнообразно извивающихся лентъ, ограниченныхъ углубленными параллельными линіями; эти ленты нерѣдко, какъ-бы развѣваясь на свободѣ, лишь „неохотно подчиняются закону симметріи", а иногда какъ-бы прикрѣплены выпуклинами или бородавками, которыя въ болѣе позднюю пору являются въ орнаментѣ вообще чаще. На ряду съ этими ломающимися подъ угломъ ленточными украшеніями, въ которыхъ иногда замѣчаются усложненія схемы меандра (см. прилагаемый рисунокъ), встрѣчаются дугообразные ленточные извивы, въ которыхъ иногда являются зачатки волюты (улиткообразной линіи) и спиральной формы. Въ недавно открытыхъ пунктахъ неолитическихъ находокъ близъ Вормса горшки съ угловатыми ленточными украшеніями найдены въ гробницахъ, а горшки съ дугообразными ленточными украшеніями — въ жилищахъ. Примѣры ленточныхъ украшеній, образующихъ углы или дуги, мы видимъ на горшкахъ, изображенныхъ на таблицѣ при стр. 31 (фиг. *ж* и *и*). Первый изъ этихъ горшковъ найденъ близъ Зондерсгаузена, второй — въ Веймарскомъ великомъ герцогствѣ. Оба теперь находятся, повидимому, въ частныхъ рукахъ. Центральнымъ пунктомъ этой ленточной керамики была Богемія, а южнѣе она встрѣчается главнымъ образомъ въ Босніи. Дальнѣйшія изслѣдованія въ области неолитическаго гончарнаго дѣла, вѣроятно, еще лучше уяснятъ историческія ступени его развитія.


Схема меандра.

Дальнѣйшимъ шагомъ настоящихъ ленточныхъ украшеній впередъ обыкновенно считаютъ изломанныя или изогнутыя въ такомъ же родѣ декоративныя полосы, которыя, будучи лишены бордюрныхъ линій, не могутъ считаться лентами въ настоящемъ смыслѣ слова, а состоятъ изъ тѣсно придвинутыхъ другъ къ другу наколотыхъ или нацарапанныхъ параллельныхъ линій. Сюда относятся украшенія нѣкоторыхъ неолитическихъ сосудовъ Сициліи, каковы напр. извлеченные изъ пещеры Виллафрати и хранящіеся въ національномъ музеѣ въ Палермо (фиг. *д* и *е*); сюда же въ особенности должны быть отнесены декоративные узоры сосудовъ, вырытыхъ Линденшмитомъ на Гинкельштейнѣ, въ прирейнскомъ Гессенѣ, и хранимыхъ въ Майнцскомъ музеѣ (фиг. *з* и *к*). На нашъ взглядъ, эти найденныя въ могилахъ вазы занимаютъ средину между

сосудами съ наколотымъ и нацарапаннымъ орнаментомъ и между горшками второго разсмотрѣннаго нами рода, съ ленточной керамикой.

Коль скоро, оставаясь на средне-германской почвѣ, мы допустимъ, вмѣстѣ съ Клопфлейшемъ и Гётше, что сосуды съ ленточными орнаментами принадлежатъ позднѣйшей неолитической эпохѣ, то должны будемъ признать, что сосуды, происходящіе изъ Лайбахскаго болота (фиг. *л*), хранящіеся въ Рудольфинумѣ, въ Лайбахѣ, въ Іоганнеумѣ, въ Грацѣ, и въ естественноисторическомъ музеѣ, въ Вѣнѣ, и на которыхъ среди окаймленныхъ лентами пространствъ появляются заполненные узорами кресты и круги,—что эти сосуды знаменуютъ собою дальнѣйшіе успѣхи, сдѣланные въ упомянутую эпоху; то же самое можно сказать и о сосудахъ, извлеченныхъ изъ свайныхъ построекъ Мондскаго озера, изобилующаго мѣдною утварью на ряду съ еще бо̀льшимъ количествомъ каменной утвари, вслѣдствіе чего въ настоящее время позволительно утверждать, вмѣстѣ съ вѣнскимъ изслѣдователемъ Мухомъ, нашедшимъ эти сосуды, и ихъ владѣльцемъ, а также съ Гампелемъ и другими, что существовала особая мѣдная эпоха, предвѣстница настоящей металлической эпохи, но по ступени, на которой стояло ея искусство, относящаяся къ концу позднѣйшей каменной эпохи. На сосудахъ съ Мондскаго озера ленточныя украшенія являются въ соединеніи со штрихованными трехугольниками и четырехугольниками, съ концентрическими кругами, съ „солнечными колесами“, съ крестами, даже съ настоящими спиралями, образуя иногда красивое, иногда нѣсколько странное на видъ цѣлое (фиг. *і*). Хотя техника нацарапанныхъ и заполненныхъ бѣлой краской декоративныхъ линій, проведенныхъ по темному фону, здѣсь не измѣнилась, а узоры все еще состоятъ изъ строго-геометрическаго сочетанія линій, однако мы уже чувствуемъ вѣяніе новаго, иного времени. На вопросъ о символическомъ значеніи многихъ изъ отдѣльныхъ знаковъ мы не можемъ дать отвѣта, но не можемъ также сказать, что вопросъ этотъ не имѣетъ права быть поднятымъ. Мы должны даже признать здѣсь возможность вліянія далекихъ восточныхъ странъ, явившагося вмѣстѣ съ мѣдью. Замѣчательно указанное Мухомъ точное сходство техники и декоративныхъ мотивовъ нѣкоторыхъ горшковъ, найденныхъ въ Мондскомъ озерѣ, съ техникою и орнаментаціей сосудовъ и черепковъ изъ низшаго доисторическаго поселенія Трои и раскопокъ на остр. Кипрѣ — сосудовъ, принадлежащихъ, подобно свайнымъ постройкамъ Мондскаго озера, каменной эпохѣ, уже знакомой съ мѣдью. Своеобразіе нѣкоторыхъ узоровъ на тѣхъ и другихъ памятникахъ не допускаетъ предположенія, чтобы орнаментація однихъ и орнаментація другихъ возникли независимо другъ отъ друга, и все свидѣтельствуетъ о томъ, что здѣсь заимствующею стороною, по всей вѣроятности, было не Средиземное море, а Мондское озеро.

Настоящая спираль, которую мы уже встрѣчали на палеолитическихъ находкахъ, не была порожденіемъ металлической эпохи. Это до-

казывается тѣмъ, что она попадается на многихъ неолитическихъ сосудахъ преимущественно совмѣстно съ развитой ленточной орнаментикой, напр. на глиняныхъ сосудахъ, найденныхъ въ Бутмирѣ, въ Босніи. Спираль не принадлежитъ къ тѣмъ декоративнымъ мотивамъ, которые не могли бы быть заимствованы изъ природы независимо другъ отъ друга.

Окрашенные глиняные сосуды позднѣйшей каменной эпохи составляютъ большую рѣдкость. На югѣ они являлись раньше, чѣмъ на сѣверѣ. Здѣсь, въ нижней Австріи и въ Моравіи, найдены первые опыты полихромныхъ плоскихъ изображеній на неолитическихъ горшкахъ и чашахъ. Палліарди обнародовалъ раскрашенные сосуды изъ Цнаима; на нихъ бѣлыми, желтыми, бурыми и красными земляными красками намалеваны лентообразныя, рѣшетчатыя, спиральныя и остроугольныя украшенія. Сосуды же позднѣйшей каменной эпохи, окрашенные въ красный цвѣтъ сапомъ или желѣзною охрою, найдены лишь недавно также въ Вормской области, близъ Рейна.

Какъ полупластическія прибавки къ глинянымъ сосудамъ каменной эпохи имѣютъ значеніе очерки человѣческихъ лицъ на горшкахъ изъ Фюнена, Зеландіи и Шонена, хранящихся въ скандинавскихъ коллекціяхъ. Лица эти соединены съ выдающимися изъ сосуда двумя ручками (грифообразными ушками) и, какъ предполагаетъ Софусъ Мюллеръ, возникли благодаря тому, что технически необходимой составной части сосудовъ было придано, ради забавы, иное значеніе. На кругломъ ушкѣ накалывались или намалевывались глаза. Промежутокъ, служившій ручкою, становился носомъ. Рта не было и здѣсь.

Тогда какъ изслѣдователи доисторическихъ временъ склонны думать, что человѣческія фигуры или части человѣческаго тѣла развились изъ геометрическихъ фигуръ или неодушевленныхъ частей той или другой утвари, этнологи настаиваютъ на томъ, что большинство геометрическихъ фигуръ, съ которыми имъ приходилось имѣть дѣло, произошло отъ человѣческихъ фигуръ или фигуръ животныхъ. Однако вполнѣ возможно также и то, что доисторическое искусство шло то однимъ, то другимъ путемъ, и мы можемъ согласиться съ Карломъ фонъ-денъ-Штейненомъ, производящимъ геометрическую орнаментику нѣкоторыхъ первобытныхъ бразильскихъ народовъ отъ предметовъ природы, но не соглашаемся съ нимъ, когда онъ напр. признаетъ декоративный мотивъ, извѣстный уже неолитической эпохѣ, — мотивъ креста съ четырьмя точками, окаймленнаго кругомъ, — за мотивъ птицы, сидящей на гнѣздѣ съ четырьмя яйцами. Мы еще вернемся къ этимъ вопросамъ. Въ большинствѣ вопросовъ о доисторическихъ временахъ еще ничего нѣтъ прочно установленнаго. Предположенія противорѣчатъ предположеніямъ, мнѣнія — мнѣніямъ. Научнаго разъясненія можно ожидать только въ будущемъ.

3. Искусство первой металлической эпохи (ступень бронзовой эпохи).

Когда человѣчество познакомилось съ металлами и стало ихъ употреблять, наступила опять новая эпоха — эпоха болѣе богатая, болѣе блестящая, болѣе подвижная. Однако металлы подчинились человѣку не всѣ съ разу. Лучшіе знатоки всѣхъ странъ утверждаютъ, что въ большинствѣ областей Земного Шара время, когда обработывались только мѣдь, бронза и золото, предшествовало той эпохѣ, когда вошли въ употребленіе желѣзо и другіе металлы. Переходъ вездѣ совершался постепенно. Но какъ начало, такъ и конецъ бронзовой эпохи, совпадающій съ началомъ желѣзной эпохи, въ разныхъ, иногда даже въ сосѣднихъ мѣстахъ, должны быть относимы къ весьма различнымъ временамъ. Мы говоримъ не о знакомствѣ вообще съ металлами, а объ употребленіи тѣхъ или другихъ изъ нихъ. Въ Египтѣ употребленіе желѣза смѣнило собою употребленіе бронзы въ то время, когда въ Европѣ бронза только что начала замѣнять собою камень. Во всей остальной „черной“ части свѣта, изобилующей желѣзомъ, этотъ металлъ сталъ употребляться раньше бронзы, а въ иныхъ мѣстностяхъ изъ всѣхъ металловъ обработывалось почти одно только желѣзо. Наоборотъ, американскіе культурные народы все еще употребляли только мѣдь, бронзу, золото и отчасти серебро, когда европейцы, четыреста лѣтъ тому назадъ, познакомились съ жителями Новаго Свѣта. Въ большинствѣ культурныхъ странъ Азіи можно указать на существованіе бронзовой эпохи; въ Европѣ всѣ раскопки и находки подтверждаютъ мнѣніе древнихъ греческихъ и римскихъ поэтовъ, изъ которыхъ Лукрецій прямо утверждаетъ, что „употребленіе бронзы было извѣстно раньше, чѣмъ употребленіе желѣза“.

Бронза или „руда“ (Erz), какъ иногда называютъ ее поэты и классическіе археологи, представляетъ собою смѣсь приблизительно отъ пяти до пятнадцати частей олова съ девятидесятью-пятью или восьмидесятью-пятью частями мѣди. Самымъ обыкновеннымъ отношеніемъ считается отношеніе десяти къ девятидесятью. Само собою разумѣется, что знакомство съ мѣдью должно было предшествовать ея сплаву съ оловомъ. Поэтому заранѣе можно было считать вѣроятнымъ, что люди пытались обработывать мѣдь въ чистомъ видѣ, пока не убѣдились въ томъ, что прибавка къ ней олова дѣлаетъ ее болѣе твердою и сообщаетъ ей болѣе свѣтлый цвѣтъ. И дѣйствительно, въ послѣднее десятилѣтіе для обширныхъ пространствъ Земного Шара установленъ предшествовавшій бронзовой эпохѣ періодъ мѣди; это доказали относительно Венгріи Пульчки (Pulszky), относительно Швейцаріи — Гроссъ, относительно большинства европейскихъ странъ — Мухъ и Гампель. Но такъ какъ чистомѣдныя орудія и оружіе, обыкновенно лишенныя всякихъ украшеній, своими формами почти не отличаются отъ орудій каменной эпохи, то на краткій мѣдный періодъ, какъ мы уже замѣтили, смотрятъ не какъ на отдѣльную культурную ступень, а какъ на послѣднюю часть каменной

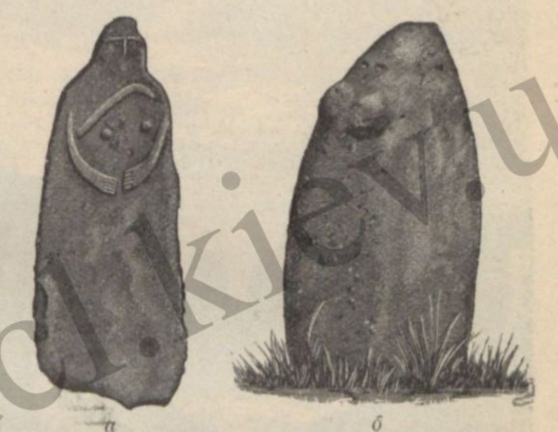
эпохи. Поэтому Гэрнесъ говоритъ о „безсиліи мѣди“, которая не могла одна одолѣть камня и для побѣды надъ нимъ должна была соединиться съ „чудодѣйственнымъ оловомъ“.

Доисторическія бронзовыя области, особенно для насъ интересныя, лежатъ въ средней и сѣверной Европѣ. Бронзовое искусство Египта, великихъ древнихъ азіатскихъ монархій и восточной Греціи не можетъ быть отдѣлено отъ историческаго искусства этихъ странъ. Съ мѣдной и бронзовой эпохой Америки мы познакомимся при разсмотрѣніи искусства древнихъ культурныхъ государствъ этой части свѣта. Только въ Европѣ можно указать такую бронзовую эпоху, которая соотвѣтствуетъ особой доисторической ступени искусства, но и это справедливо не въ одинаковой степени для всѣхъ пунктовъ Европы. Бронзовая культура южныхъ полуостроововъ и наиболѣе доступныхъ ея вліянію областей средней Европы, особенно Франціи и части Австріи, такъ быстро поглощается надвигающейся съ юга желѣзною культурою, имѣющей уже въ самомъ началѣ скорѣе первобытно-историческій, чѣмъ доисторическій характеръ, что бронзовой культуры почти нельзя принимать во вниманіе въ этихъ мѣстностяхъ. Мы можемъ разсматривать только средне-европейскую и сѣверно-европейскую бронзовую эпоху, которая стала намъ доступна благодаря отдѣльнымъ изслѣдованіямъ, произведеннымъ въ верхней Баваріи Науе, въ Богеміи — Рихли, въ западной Пруссіи — Лиссауеромъ, въ Великобританіи и Ирландіи — Эвансомъ, въ Венгріи — Ундсетомъ и Гампелемъ, въ Скандинавіи — Софусомъ Мюллеромъ и Монтеліусомъ.

За европейской металлической культурой мы не можемъ признать такой же самобытности, какъ за европейскимъ искусствомъ каменной эпохи. Все указываетъ, что умѣнье добывать и обработывать металлы ведетъ свое начало изъ западной Азіи. Отсюда сверкающій золотомъ бронзовый потокъ могъ излиться, съ одной стороны, въ восточную и сѣверную Азію, съ другой — въ область Средиземнаго моря; но онъ долженъ былъ принять еще третье направленіе. Онъ проникъ въ сѣверную и среднюю Европу вѣроятно не чрезъ сѣверную Азію и не чрезъ Грецію, а чрезъ берега Чернаго моря и Дуная. Изъ придунайскихъ странъ онъ перешелъ даже въ сѣверную часть Балканскаго полуострова и въ сѣверную Италію. Совершенно безпрепятственно достигъ онъ, слѣдуя по большимъ германскимъ рѣкамъ, впадающимъ въ Нѣмецкое и Балтійское море, до сѣвера Европы, который, съ своей стороны, по тѣмъ же путямъ, какими получалъ бронзовую утварь, отправлялъ на югъ въ обмѣнъ на нее свой янтарь. Послѣдствіемъ этого было то, что бронзовая культура въ чистомъ видѣ развилась всего полнѣе и богаче въ Венгріи, Швейцаріи и на Сѣверѣ, гдѣ, съ одной стороны, Великобританія и Ирландія, а съ другой Скандинавія и сѣверная Германія составляли провинціи великаго бронзоваго царства, въ которомъ, какъ доказываютъ многочисленныя отрытыя литыя издѣлья, бронза сначала только отли-

валась и лишь потомъ стала быть обработываемою молотомъ и подвергаться ковкѣ.

Ввозъ блестящаго и гибкаго металла произвелъ громадный переворотъ въ общемъ складѣ тогдашняго европейскаго быта. Изъ бронзы стали выдѣлывать большинство орудій и оружія, изготовлявшихся въ предшествовавшую эпоху изъ камня, рога и кости. Кинжалы превратились сперва въ короткіе тесаки, а потомъ въ длинные мечи. Топоры и рѣзаки приняли особыя формы, которыя изслѣдователи бронзовой эпохи называютъ общимъ собирательнымъ именемъ „цельтъ" (Celte). Булавки получили разнообразный декоративный видъ и, снабженныя особыми приспособленіями для того, чтобы заколотое ими не разстегивалось, уже обратились тамъ и сямъ въ пряжки (фибулы), которыя принадлежатъ къ числу художественныхъ предметовъ, характеризующихъ слѣдующую эпоху—доисторическое желѣзное время. Изъ бронзы или золота стали изготовляться многіе предметы и украшенія, для которыхъ въ каменную эпоху употреблялись малообработанные или вовсе необработанные естественные матеріалы. Благодаря гибкости металла, явились невѣдомыя дотолѣ декоративныя формы. Закругленіе вступило въ свои права. Начали отливать или ковать головные обручи-діадемы, шейныя кольца, ручные и ножные браслеты, кольца для пальцевъ, цѣпи и цѣпочки; одежду или домашнія вещи стали украшать круглыми бронзовыми щитками.



а Коллоргскій камень. *б* Сардинскій менгиръ. По Картальяку.

Однако основы прочихъ искусствъ — мы умалчиваемъ пока объ орнаментикѣ — при этомъ измѣнились отнюдь не тотчасъ. Дома и хижины въ сѣверной и средней Европѣ продолжали сооружаться на тѣхъ же началахъ, какъ и въ каменную эпоху. Швейцарскія свайныя постройки все еще являются самыми поучительными остатками человѣческихъ жилищъ бронзовой эпохи. Онѣ теперь устраиваются дальше отъ берега, чѣмъ прежде, а мостки, соединяющіе эти постройки съ берегомъ, иногда достигаютъ длины въ тысячу футовъ. Селенія становятся болѣе обширны и иногда обращаются въ цвѣтущія, многолюдныя мѣстечки, расположенныя надъ зеленой или голубой поверхностью воды. Свайные помосты и хижины строятся лучше: сваи всегда отесаны, плетенье изъ прутьевъ иногда замѣняется уже вертикально-вколоченными бревнами. Мегалитическій способъ нагроможденія другъ на друга неотесанныхъ исполинскихъ камней при сооруженіи гробницъ (см. стр. 24) мало-по-малу

исчезаетъ, хотя нѣкоторое время еще влачитъ свое существованіе въ видѣ такъ называемыхъ „циклопическихъ" стѣнъ; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ онъ пережилъ даже бронзовую эпоху и въ отдѣльныхъ случаяхъ, даже на сѣверѣ, достигалъ до извѣстнаго идеальнаго величія. Такъ называемая циклопическая стѣна созидается изъ громадныхъ четырехугольныхъ или многоугольныхъ глыбъ, грани которыхъ по возможности плотно прилаживаются другъ къ другу и не слѣпливаются цементомъ. Каменные столбы продолжаютъ существовать на сѣверѣ вплоть до



Стонгенджъ близъ Салисбери, въ Южной Англіи. По Ранке.

историческаго времени, но и многіе изъ менгировъ Франціи и Британіи доживаютъ до бронзовой эпохи. Замѣчательно, что иные изъ нихъ, съ самаго начала олицетворявшіе собою боговъ, теперь тамъ и сямъ снабжаются намеками на части человѣческаго тѣла. Всего любопытнѣе въ этомъ отношеніи камни изъ Коллорга (въ Гардскомъ департ.), находящіеся нынѣ въ Родезскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 37, фиг. *а*), — истуканы съ ребячески вычеканенными, прилипшими къ тѣлу руками, изображающіе женскія божества каменной эпохи Шампани (см. стр. 28); замѣчательны также разставленные кругами менгиры Сардиніи, которые, судя по обозначеннымъ на нихъ женскимъ грудямъ, надо считать опытами олицетворенія божествъ въ человѣческомъ образѣ (см. рис. на стр. 37, фиг. *б*).

Но самымъ поучительнымъ образцомъ мегалитическихъ построекъ сѣвера является знаменитый Стонгенджъ, сохранившійся въ величественныхъ развалинахъ на обширной открытой пустынной возвышенности въ Салисбери, въ южной Англіи. Столбы изъ песчаника, составляющіе внѣшнюю окружность этого памятника, обыкновенно принимаемаго за храмъ солнца, снабжены наверху выступами, которымъ соотвѣтствуютъ отверстія въ покоющихся на нихъ каменныхъ поперечныхъ балкахъ. Столбы и „трилиты“ (три камня, изъ которыхъ одинъ лежитъ на двухъ стоячихъ вертикально) внутреннихъ овальныхъ круговъ состоятъ изъ ирландскаго гранита, который могъ быть привезенъ сюда только морскимъ путемъ. Всѣ столбы отесаны съ четырехъ сторонъ (см. рис. на стр. 38). Нельзя допустить, чтобы въ каменную эпоху обитатели Англіи уже достигли тѣхъ успѣховъ техники, безъ которыхъ немыслимо производство

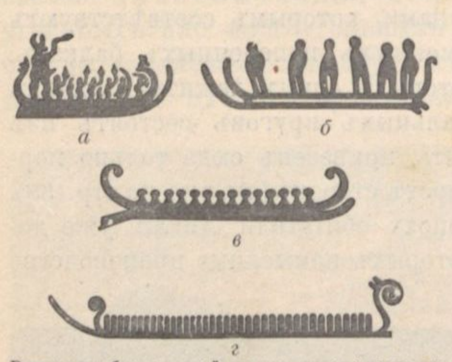


Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ Тегнеби, въ Богуслёнѣ. По Монтеліусу.

этой постройки, хотя обыкновенно относятъ ее къ каменному періоду: возвышаясь надъ могилами бронзовой эпохи, Стонгенджъ принадлежитъ и самъ этой эпохѣ.

Попытки монументальнаго рисовальнаго искусства, встрѣчаемыя на дольменахъ, менгирахъ или на естественныхъ скалахъ въ каменную эпоху (камни въ видѣ чашъ или камни для разрисовки съ ямочками и другими знаками) въ бронзовую эпоху развиваются въ Скандинавіи до первыхъ ступеней богатой фигурами исторической стѣнной живописи или историческихъ рельефныхъ изображеній. По этой части заслуживаютъ вниманія скандинавскіе рисунки на скалахъ, обыкновенно обозначаемые ихъ шведскимъ названіемъ „Hällristningar“. Они встрѣчаются кое-гдѣ на плитахъ могильныхъ камеръ, но чаще всего на открытыхъ, нѣсколько наклонныхъ, отнюдь не вертикальныхъ, а иногда на почти горизонтальныхъ поверхностяхъ гладкихъ гранитныхъ глыбъ, въ которыя они, въ противоположность контурнымъ рисункамъ на позднѣйшихъ руническихъ камняхъ, врѣзаны всею своею плоскостью. Большинство этихъ изображеній, порою занимающихъ собою нѣсколько метровъ въ ширину и въ вышину, находится въ шведскихъ провинціяхъ Богуслёнъ, Эстерготландъ и Шоненъ, а также въ примыкающей къ нимъ юго-восточной части Норвегіи. Бальцеръ и Ридбергъ обнародовали ихъ

въ большомъ, составленномъ ими сочиненіи. Часто встрѣчающіяся чашеобразныя углубленія и непонятныя символическія начертанія концентрическихъ круговъ, круговъ съ крестами, спиралей, колесъ и проч., которыя могутъ быть разсматриваемы, какъ начатки ὀбразныхъ письменъ, а также обычныя изображенія разнаго оружія и разной утвари, напр. мечей, топоровъ, щитовъ, воспроизводящія очевидно міръ формъ, присущихъ бронзовой эпохѣ, — всѣ эти рисунки не имѣютъ такого важнаго значенія, какъ изображенія людей, лошадей, быковъ, кораблей, повозокъ и плуговъ, наглядно представляющія намъ жизнь героевъ давно-минувшихъ временъ. Главную роль среди этихъ изображеній играютъ корабли — отчасти большія многовесельныя суда съ многочисленными гребцами, суда, на видъ достаточно крупныя и крѣпкія для того, чтобы перевозить черезъ море тяжести даже болѣе значительныя, чѣмъ упомянутые ирландскіе гранитые столбы, какіе мы видимъ въ Стонгенджѣ. Здѣсь находимъ мы также изображенія гребцовъ, сидящихъ на скамьяхъ судна, всадниковъ со щитами и копьями въ рукахъ, земледѣльцевъ, идущихъ за плугами. Изображены также морскія сраженія, причаливанье къ берегу, схватки всадниковъ и сцены на пастбищахъ. Нѣтъ недостатка и въ сценахъ религіозныхъ обрядовъ, которыя, однако, мы не умѣемъ разъяснить. Рисунокъ на стр. 39 представляетъ сцену на пастбищѣ (фиг. *а*) и сраженіе всадниковъ (фиг. *б*), изображенныя на одной скалѣ въ Тегнеби (въ Богуслёнѣ).



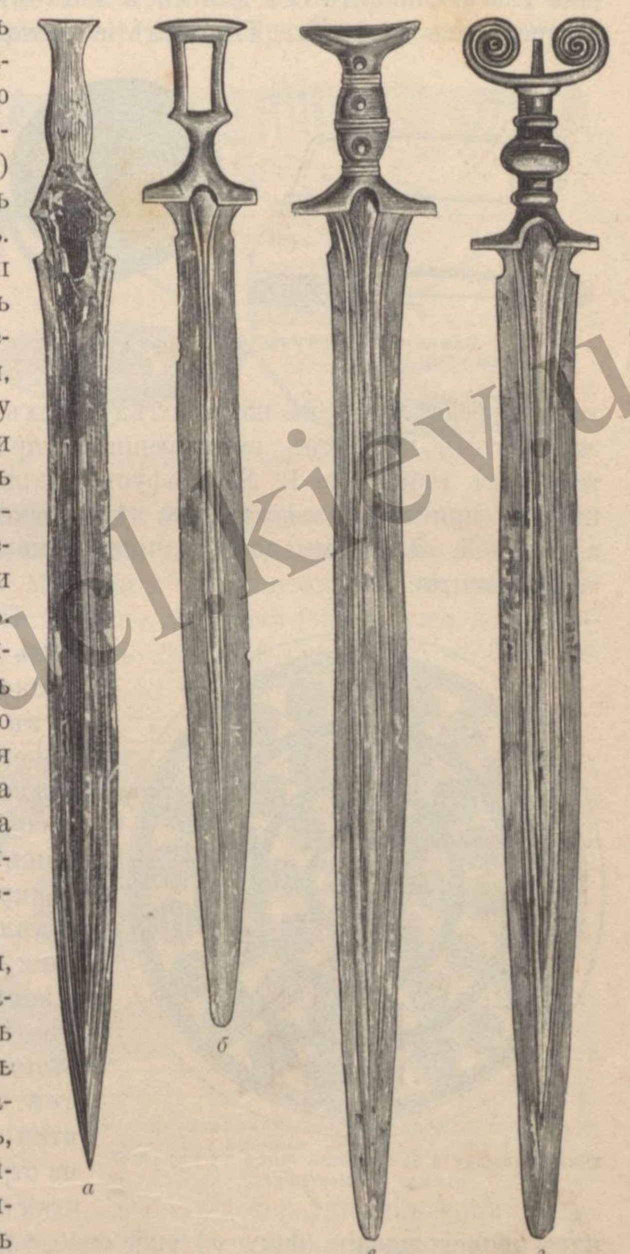
Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ въ Богуслёнѣ, изображающіе суда съ ихъ экипажемъ. По Монтеліусу.



Развитіе цельтъ бронзовой эпохи.

Всѣ эти изображенія — не болѣе, какъ дѣтскій лепетъ на языкѣ формъ. О правильномъ отношеніи отдѣльныхъ фигуръ и предметовъ другъ къ другу, о ясной въ пространственномъ отношеніи цѣльности картины, объ умѣлой обработкѣ отдѣльныхъ формъ не можетъ быть здѣсь и рѣчи, но своего рода живость и наглядность способа изображенія придаютъ нѣкоторымъ изъ этихъ картинъ своего рода художественную прелесть; къ тому же, въ различныхъ изображеніяхъ постоянно выказывается и разность воззрѣній на природу. Въ этомъ смыслѣ любопытно сравнить одно съ другимъ четыре судна, изображенныя на ска-

лахъ Богуслёна и воспроизведенныя на стр. 40. Въ первомъ (фиг. *а*) и во второмъ (фиг. *б*) мы видимъ попытку дать ѣдущимъ на суднѣ мореплавателямъ человѣческій образъ; на третьемъ суднѣ (фиг. *в*) люди представлены безъ членовъ, только съ головками, на подобіе кеглей; на четвертомъ (фиг. *г*) вмѣсто людей мы находимъ рядъ одинаковыхъ тумбочекъ. Спрашивается: происходило ли развитіе въ этомъ, или же въ противоположномъ направленіи? Безформенные менгиры, какъ мы видѣли, мало-по-малу пріобрѣтали отдѣльныя части человѣческаго тѣла, и Гэрнесъ не разъ указывалъ, что на доисторическихъ серьгахъ человѣческія формы произошли отъ геометрическихъ фигуръ. Тѣмъ не менѣе, въ разсматриваемомъ случаѣ, въ которомъ первоначальною цѣлью было подражаніе природѣ, кажется болѣе вѣроятнымъ, что на послѣднемъ изображеніи судна человѣческіе образы его экипажа превращены въ геометрическія фигуры.



Мечи бронзовой эпохи По Гроссу.

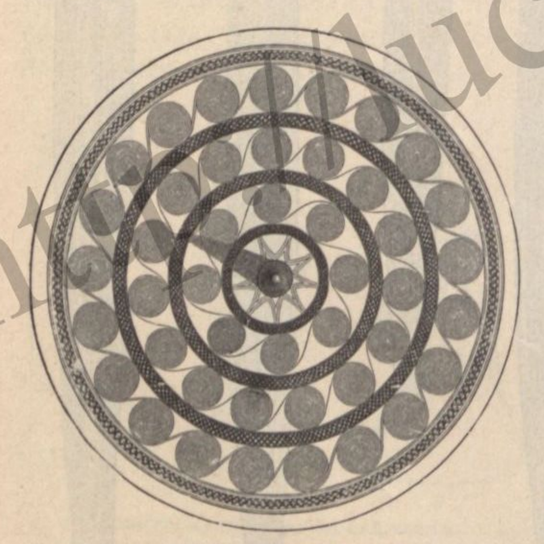
Бронзовые предметы, характеризующіе всю разсматриваемую эпоху, приводилось находить отчасти въ могилахъ и въ урнахъ для пепла, отчасти въ остаткахъ жилищъ, особенно въ остаткахъ свайныхъ построекъ, отчасти цѣлыми грудами (кладами) въ тѣхъ мѣстахъ, въ которыхъ они были въ свое время зарыты нарочно по какой-либо причинѣ, или случайно (Werkstattfunde, находки на мѣстѣ изготовленія). Всѣ эти бронзовые предметы, извлеченные изъ земли по прошествіи трехъ тысячелѣтій, въ настоящее время напол-

няютъ собою доисторическія коллекціи разныхъ странъ и, несмотря на то, что ихъ покрываетъ черновато-зеленая или синеватая ржавчина, еще гласятъ понятнымъ для насъ языкомъ о вкусѣ и искусствѣ давнопрошедшихъ временъ. Тысячелѣтіе господства бронзы на сѣверѣ Монтеліусъ раздѣляетъ на шесть слѣдующихъ одинъ за другимъ періодовъ, начинающихся приблизительно съ 1650 г. до Р. Х. Софусъ Мюллеръ признаетъ только четыре періода, приблизительно въ 200 лѣтъ каждый, начинающіеся около 1150 г. до Р. Х. Здѣсь мы должны придерживаться основныхъ чертъ общаго хода развитія.

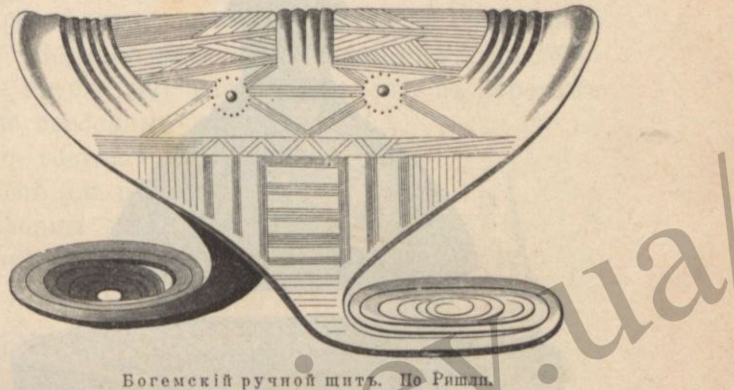


Венгерскія фибулы. По Умдсету и Гампелю.

Правда, вопросъ, какимъ образомъ цельты (рис. на стр. 40) развились изъ плоскихъ цельтъ (фиг. *а*) въ цельты съ придатками (Paalstäben, *б*) и въ полыя цельты (*в*), врядъ ли относится къ исторіи искусства, такъ какъ тутъ все дѣло лишь въ наиболѣе цѣлесообразномъ прикрѣпленіи рукоятокъ къ этимъ издѣліямъ. Но нашъ рисунокъ все-таки даетъ наглядное представленіе о подобныхъ видоизмѣненіяхъ. Болѣе художественнымъ характеромъ отличается развитіе рукоятокъ мечей. Плоскія, языкообразныя рукоятки древнѣйшихъ мечей (см. рис. на стр. 41, фиг. *а*) и прорѣзныя рукоятки мечей нѣсколько болѣе поздняго происхожденія (фиг. *б*) еще снабжались деревяннымъ или костянымъ набалдашникомъ; по украшенію же цѣликомъ рукоятокъ цвѣтущей поры бронзоваго періода (фиг. *в*) можно прослѣдить технику прежняго прикрѣпленія подобныхъ набалдашниковъ. Въ антеннскихъ мечахъ съ рогообразными рукоятками (фиг. *г*) спирали какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ бронзоваго царства являются совершенно само-

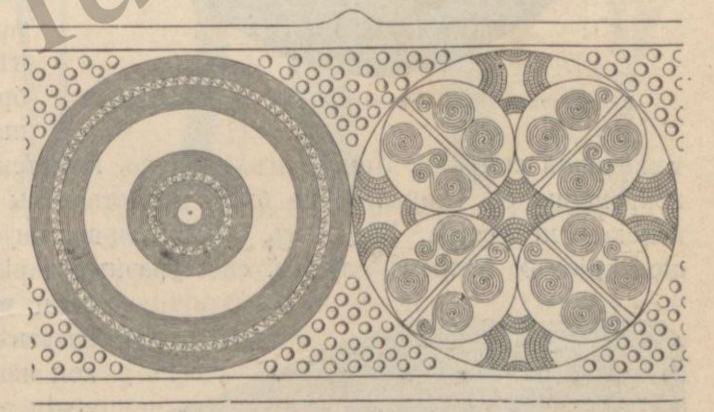

Южно-шведскій бронзовый щитъ съ украшеніями. По Монтеліусу.

бытнымъ мотивомъ разсматриваемой эпохи и притомъ въ самой характерной формѣ. Изображенные мечи происходятъ изъ швейцарскихъ свайныхъ построекъ: первый изъ Тилле, второй изъ Овернье̂, третій изъ Мёрингена, четвертый изъ Корсслетта; второй хранится въ невшательскомъ музеѣ, прочіе находятся въ коллекціи Гросса, въ Невевиллѣ. Антеннскіе мечи, находимые на сѣверѣ, даже скандинавскими учеными признаются за товаръ, привозный съ юга.



Богемскій ручной щитъ. По Ришли.

Еще интереснѣе въ художественномъ отношеніи ходъ развитія пряжекъ или фибулъ, надѣленныхъ, вслѣдствіе своей эластичности, такъ сказать, внутреннею жизнью. Въ бронзовую эпоху эти пряжки совсѣмъ не встрѣчаются въ большинствѣ европейскихъ странъ, лишь рѣдко попадаясь въ самой простой формѣ въ Микенахъ, въ швейцарскихъ свайныхъ постройкахъ и въ верхней Италіи; но онѣ достигаютъ уже до нѣкоторой художественности въ Венгріи, въ сѣверной Германіи и въ Скандинавіи. Простыя фибулы, хранящіяся въ Будапештскомъ музеѣ, представлены на нашемъ рисункѣ (стр. 42, фиг. *а* и *б*); тутъ же изображена роскошная венгерская фибула того же музея (фиг. *в*).

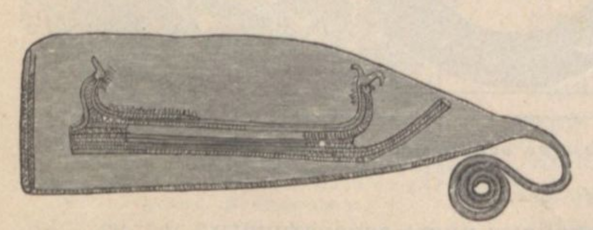


Украшенія на верхне-баварской нагрудной пластинкѣ изъ листовой бронзы. По Науку.

Обращая свое вниманіе прежде всего на художественныя особенности искусства бронзовой эпохи, мы должны признать весьма важное значеніе за видоизмѣненіями чисто-декоративныхъ формъ—орнаментовъ. Орнаментъ въ искусствѣ бронзовой эпохи продолжаетъ быть въ сущности геометрическимъ: съ одной стороны, геометрическія украшенія бронзовыхъ предметовъ представляются разработанными прямолинейными узорами каменной керамики (см. стр. 31), съ другой, вслѣдствіе способности металловъ гнуться, декоративные геометрическіе узоры составляются изъ кривыхъ линій, которыя лишь въ отдѣльныхъ случаяхъ

появлялись въ концѣ позднѣйшей каменной эпохи. Орнаментація художественныхъ издѣлій бронзовой эпохи изобилуетъ кругами, полукругами, спиралями, простыми или пересѣкающимися по мѣрѣ своего распространенія волнообразными линіями („бѣгущій песъ" или „полоса водяныхъ волнъ"). Карлъ фонъ-денъ-Штейнъ говоритъ: „Проволочная техника монополизировала давно извѣстную дометаллической эпохѣ спираль, какъ-будто бы она была изобрѣтеніемъ металлической эпохи". Однако наиболѣе выдающіеся изъ скандинавскихъ изслѣдователей доисторическихъ временъ, каковы Оскаръ Монтеліусъ и Софусъ Мюллеръ, согласны между собою и съ учеными другихъ странъ въ томъ, что спираль древнѣйшей скандинавской бронзовой эпохи произошла непосредственно отъ микенской спирали. При этомъ, конечно, кажется страннымъ, отчего одновременно со спиралью не были заимствованы и прочіе мотивы микенскаго искусства. Впрочемъ, относительно этого вопроса еще возможно сомнѣніе; во всякомъ случаѣ, своеобразныя варіаціи и примѣненія спирали въ скандинавскомъ искусствѣ позднѣйшей бронзовой эпохи — свободныя изобрѣтенія этого искусства.


Вестготтландскій висячій сосудъ. По Монтеліусу.


Датскій ножъ, украшенный изображеніемъ корабля. По Монтеліусу.

На нашемъ рисункѣ (стр. 42) изображенъ южно-шведскій декорированный бронзовый щитъ, хранящійся въ стокгольскомъ музеѣ; другой рисунокъ (на стр. 43) представляетъ богемскій щитъ со спиральными кружками и линейными орнаментами, находящійся въ музеѣ Чаславскаго общества. Изображеніе, помѣщенное на стр. 43 внизу, — украшенія на одной верхне-баварской, найденной на Рингскомъ озерѣ нагрудной пла-

стинкѣ изъ толстаго бронзоваго листа (нынѣ въ мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ).

Переходъ орнаментики бронзовой эпохи отъ строгихъ формъ круга, полукруга и спирали къ болѣе разнообразнымъ извивающимся волнистымъ линіямъ, къ линіи въ видѣ буквы *S* и къ произвольно изогнутой спирали можно прослѣдить особенно хорошо въ скандинавскомъ бронзовомъ искусствѣ. Воспроизведенный у насъ шведскій декорированный щитъ (см. рис. на стр. 42) изготовленъ еще въ строгомъ стилѣ бронзовой эпохи. Болѣе свободный характеръ имѣютъ украшенія висячаго сосуда изъ Вестготтланда, въ стокгольмскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 44); особенно же фантастичны формы волнообразныхъ перепутанныхъ извивовъ линій на клинкахъ многихъ скандинавскихъ и сѣверогерманскихъ бронзовыхъ ножей. Весьма любопытно, что въ этихъ орнаментахъ, особенно на клинкахъ ножей, часто повторяются тѣ же самыя изображенія судовъ, какія мы видѣли на скалахъ (стр. 40); изображенія эти принимаютъ болѣе или менѣе схематическія формы, однако весьма понятныя для посвященнаго. Напримѣръ, на датскомъ ножѣ, изображенномъ на стр. 44, судно явственно видно (Копенгагенскій музей). Сюда примыкаютъ также первые опыты скандинавской животной орнаментики. Криволинейныя украшенія снабжаются иногда съ одной стороны изображеніями болѣе или менѣе легко различимыхъ головъ животныхъ и превращаются какъ-бы въ драконовъ, змѣй, морскихъ коньковъ и другихъ звѣрей, какъ это видно, напр. на крышкѣ висячаго сосуда, представленнаго на стр. 44, а еще лучше на антеннскомъ ножѣ изъ Галланда, хранившемся прежде въ коллекціи Гамильтона (см. прилаг. рис., фиг. *а*). Болѣе опредѣленныя изображенія животныхъ въ видѣ плоскаго орнамента, особенно ряды птицъ на знаменитыхъ щитахъ стокгольмскаго и копенгагенскаго музеевъ, и близкія къ нимъ украшенія въ видѣ птицъ на датскихъ, сѣверо-германскихъ и венгерскихъ сосудахъ, самими скандинавскими изслѣдователями признаются украшеніями южнаго происхожденія, такъ какъ предметы, на которыхъ они встрѣчаются, уже не отлиты,



Ножи бронзовой эпохи. По Монтеліусу и Месторфу.

а чеканены, и ставятся въ связь съ одновременной древнѣйшей желѣзной культурой, а именно съ галльштеттской, съ которой мы познакомимся впослѣдствіи. На рукояткахъ же ножей пластическія головы животныхъ встрѣчаются еще въ древнѣйшемъ скандинавскомъ бронзовомъ періодѣ, причемъ особенно часты лошадиныя головы, какъ напр. на бронзовомъ ножѣ изъ Эланда (см. предыдущій рис., фиг. *в*), въ стокгольмскомъ музеѣ, и на ножѣ изъ Гольштейна (фиг. *б*), въ кильскомъ музеѣ.

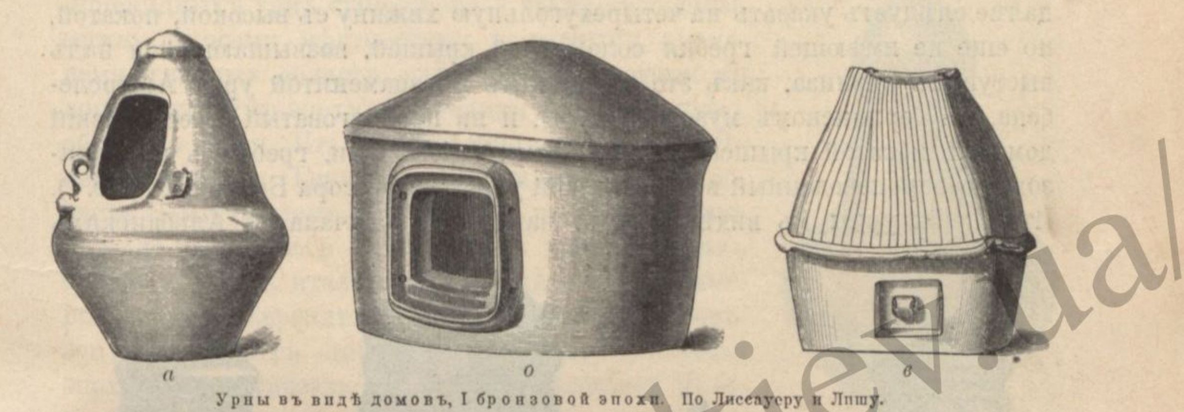
На рукояткахъ скандинавскихъ ножей мы находимъ также лучшія изображенія человѣческихъ фигуръ изъ всѣхъ, какія только встрѣчаются въ бронзовой эпохѣ. Останавливаясь на нихъ, слѣдуетъ прежде всего упомянуть объ извѣстной рукояткѣ ножа, найденнаго близъ Итцегое, въ Гольштейнѣ, и хранящагося въ копенгагенской коллекціи (предыдущій рис., фиг. *г*). Она представляетъ полуобнаженную, но богато украшенную женщину, стоящую прямо, совершенно en face, и держащую обѣими руками передъ собою сосудъ. Въ ушахъ у нея — огромныя серьги въ видѣ колецъ. Лицо — плоское, тѣло — худое, но пропорціи его довольно вѣрны. Почти та же самая голова, но только одна голова, украшаетъ собою рукоятку бронзоваго ножа изъ Скандерборга, въ той же коллекціи; въ такомъ же родѣ ножъ изъ Дитмаршена, составляющій частную собственность (см. тотъ же рис., фиг. *д*). Что эти рукоятки, къ которымъ можно причислить еще нѣсколько бронзъ, имѣющихъ человѣческую форму, суть издѣлія сѣвера, доказываютъ, какъ замѣтилъ еще Форреръ, украшающія ихъ клинки чисто-сѣверныя изображенія кораблей или драконовъ, свойственныя бронзовой эпохѣ. Ундсетъ также видитъ лишь „нѣкоторую связь между этими начертаніями и человѣческими фигурами, встрѣчающимися въ болѣе южной и болѣе ранней группѣ желѣзной культуры“; и мы, съ своей стороны, не отрицаемъ, что въ нихъ отразилось до извѣстной степени южное вліяніе. Но изъ одновременнаго съ ними мало найдется въ Европѣ такого, что выказывало бы подобное пониманіе формъ и внимательность исполненія, какія замѣчаемъ въ нихъ.

Художественное гончарное производство въ бронзовую эпоху въ сѣверной и средней Европѣ едва ли сдѣлало шагъ впередъ. Тонкіе, прямолинейные, повидимому пунктированные узоры новѣйшей каменной эпохи мало-по-малу исчезаютъ, уступая свое мѣсто болѣе грубымъ, болѣе пластическимъ, хотя, быть можетъ, порою болѣе эффектнымъ декоративнымъ мотивамъ. Чаще являются, съ одной стороны, выпуклости и бородавки, съ другой — болѣе глубоко врѣзанные желобки и выемки.

Здѣсь мы можемъ указать только на два самобытные рода художественныхъ гончарныхъ произведеній: на урны въ видѣ жилищъ и на лицевидныя урны. Правда, оба рода сосудовъ переживаютъ бронзовую эпоху, и развитіе собственно лицевидныхъ урнъ, по крайней мѣрѣ на сѣверѣ, происходитъ въ желѣзную эпоху; но на предшественниковъ этихъ сосудовъ, какъ мы видѣли, можно указать еще въ скандинавской каменной эпохѣ, а что появленіе урнъ въ видѣ жилищъ относится къ

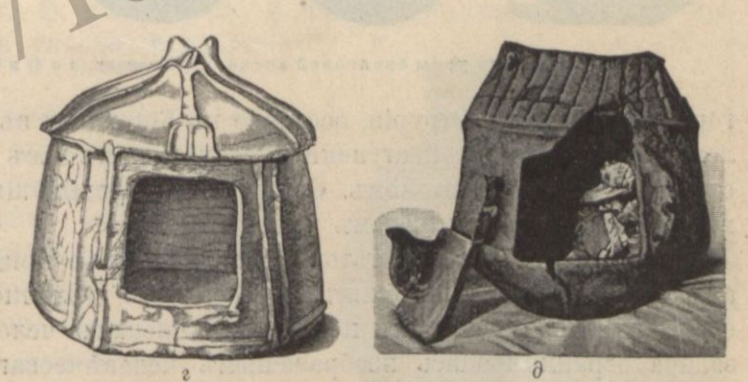
бронзовому вѣку, это доказано Липшемъ и въ послѣднее время подтверждено Лиссауеромъ.

Идея, лежащая въ основанiи урнъ для пепла, имѣющихъ форму жилищъ, безъ сомнѣнiя, могла развиться только въ позднѣйшую бронзовую эпоху, когда вошло въ обычай сожигать тѣла умершихъ. Останкамъ



Урны въ видѣ домовъ, I бронзовой эпохи. По Лиссауеру и Липшу.

любимаго покойника желательно было устроить привлекательный для него прiютъ, представляющiй собою копiю его земного жилища; для исторiи искусства эти урны въ видѣ жилищъ имѣютъ важное значенiе, именно какъ подобiя домовъ и хижинъ весьма отдаленной эпохи, тѣмъ болѣе, что такiя урны отнюдь не были достоянiемъ вообще всѣхъ доисторическихъ народовъ, а употреблялись лишь въ тѣсно ограниченныхъ областяхъ, главнымъ образомъ въ сѣверной Германiи и въ средней Италiи. Поэтому нельзя считать убѣдительнымъ мнѣнiе нѣкоторыхъ, что урны въ видѣ домовъ заимствованы изъ средней Азiи. Исторiю развитiя жилого дома, съ которою мы уже познакомились при помощи Монтелiуса въ предыдущей главѣ, можно прослѣдить по нѣмецкимъ урнамъ, имѣющимъ форму жилищъ. Самыя простыя урны представляютъ собою подобiе простой крупной хижины съ высокой конусообразной кровлей и съ высоко-расположенной входной дверью, до которой, какъ снаружи, такъ и изнутри, можно добраться только по лѣстницѣ, причемъ дверь запирается бревномъ въ видѣ засова; таковы, напр., урна Поллебена, въ про-



Урны въ видѣ домовъ, II бронзовой эпохи. По Бекеру и Липшу.

винціальномъ музеѣ въ Галле (см. рис. на стр. 47 фиг. *а*), и урны Унсебурга и Седдина, въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Затѣмъ слѣдуетъ круглая хижина съ куполообразной крышей, нѣчто въ родѣ палатки, со входной дверью, помѣщенной уже внизу; подражаніемъ такому дому представляется урна Кикиндемарка, въ шверинскомъ музеѣ (фиг. *б*); далѣе слѣдуетъ указать на четырехугольную хижину съ высокой, покатой, но еще не имѣющей гребня соломенной крышей, возвышающейся надъ выступомъ карниза, какъ это мы видимъ въ знаменитой урнѣ Ашерслебена, въ берлинскомъ музеѣ (фиг. *в*), и на продолговатый крестьянскій домъ съ покатой крышей, кровельными стропилами, гребнемъ и карнизомъ, воспроизведенный въ дессауской урнѣ профессора Бюттнера (фиг. *г*). Италійскія урны въ видѣ домовъ, найденныя сначала въ Альбанскихъ



Лицевидныя урны бронзовой эпохи. По Шлиману (*а* и *б*) и Берендту (*в* и *г*).

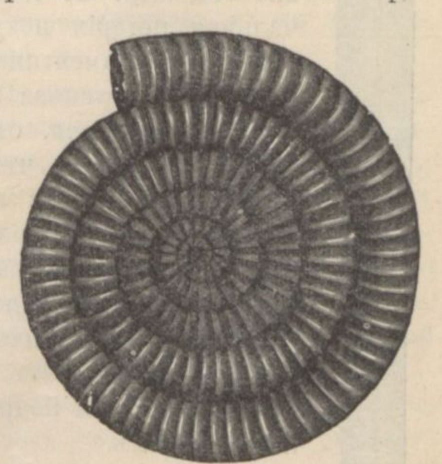
горахъ, потомъ въ Этруріи, особенно въ Корнето и въ Ветулоніи, принадлежатъ болѣе высокой ступени культуры, такъ какъ воспроизводятъ постройки уже съ фронтономъ. Сравнимъ съ предыдущими албанскую урну, хранящуюся въ берлинскомъ музеѣ (фиг. *д*).

Лицевидныя урны изготовлялись съ цѣлью придать глинянымъ сосудамъ человѣческій обликъ, причемъ то дѣлались попытки разрисовывать весь сосудъ въ подражаніе членамъ человѣческаго тѣла, то задача ограничивалась изображеніемъ человѣческаго лица на верхней части сосуда, особенно на горлышкѣ, то, наконецъ, наиболѣе выпуклая часть сосуда получала видъ цѣлой головы. Такъ какъ подобныя урны часто встрѣчаются вмѣстѣ съ сосудами для храненія пепла умершихъ, что̀ можно сказать напр. относительно сѣверо-германскихъ лицевидныхъ урнъ, то при изготовленіи ихъ имѣлось до извѣстной степени въ виду приданіе человѣческаго образа праху умершаго, или созданіе усопшему памятника, имѣющаго человѣческую форму. Но лицевидныя урны отнюдь не всегда должно считать погребальными урнами; такъ урны, вырытыя Шлиманномъ изъ низшихъ доисторическихъ слоевъ Трои, — ничуть не погребальныя урны, и ихъ происхожденіе не нуждается въ иномъ объ-

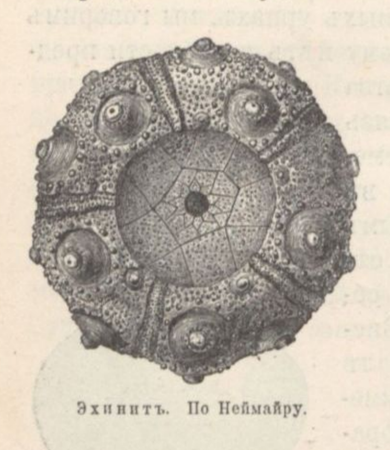
ясненіи, кромѣ выводимаго изъ того факта, что обыкновенныя формы глиняныхъ сосудовъ сами собою наводили на мысль о формахъ человѣческаго тѣла. Вѣдь даже не думая о лицевидныхъ урнахъ, мы говоримъ о горлышкѣ, ножкѣ, ручкахъ сосудовъ. Поэтому нѣтъ надобности предполагать, чтобы въ ходѣ развитія производства лицевидныхъ урнъ существовала какая-либо связь между разными мѣстностями и разными временами; главныя области, гдѣ онѣ встрѣчаются въ доисторическую эпоху,—передняя Азія, главнымъ образомъ Троя, Италія (особенно средняя) и сѣверо-восточная Германія (преимущественно область Поммерелленъ, лежащая къ западу отъ Вислы). О троянскихъ лицевидныхъ урнахъ писалъ Шлиманнъ, объ итальянскихъ Ундсетъ, о поммерелленскихъ Берендтъ. Какъ на характерный образецъ троянскихъ лицевидныхъ урнъ бронзовой эпохи можно указать на сосудъ, найденный Шлиманномъ, хранящійся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія и изображенный на стр. 48, фиг. *а*. Крышка его представляетъ собою головной уборъ. Лицо расположено на горлышкѣ и такъ же лишено рта и бѣдно чертами, какъ изображенія женскихъ лицъ, относящіяся къ каменной эпохѣ и найденныя въ пещерахъ Шампани. На нѣсколько болѣе поздней троянской урнѣ (фиг. *б*) уши, носъ и брови обозначены болѣе опредѣленно. Эта урна находится также въ Берлинѣ.


Дарслубская урна. По Конвентцу.

Къ той же ступени, несмотря на нѣкоторыя мѣстныя отклоненія, принадлежитъ большинство поммерелленскихъ лицевидныхъ урнъ, какъ напримѣръ „императорская урна“ (Kaiserurne) въ областномъ провинціальномъ музеѣ, въ Берлинѣ (фиг. *г*). Своеобразны настоящія бронзовыя или желѣзныя кольца или подражанія такимъ кольцамъ, повѣшенныя въ ушахъ, въ носу, иногда на шеѣ поммерелленскихъ лицевидныхъ урнъ; своеобразны также тонко, едва замѣтно нацарапанныя изображенія звѣрей, людей, повозокъ, всадниковъ, встрѣчающіяся на многихъ изъ этихъ урнъ. Характерные рисунки такого рода мы видимъ напримѣръ на дарслубской урнѣ (см. рис. выше) польскаго музея въ Торнѣ, которую впрочемъ нельзя назвать лицевидной. На поммерелленскихъ лицевидныхъ урнахъ, особенно многочисленныхъ въ данцигскомъ провинціальномъ


Аммонитъ. По Неймайру.

музеѣ, а также на близкихъ къ нимъ познанскихъ, шлезвигскихъ, седмиградскихъ сосудахъ обыкновенно всѣ части лица бываютъ обозначены. На сосудахъ, отдѣланныхъ получше, какъ напримѣръ на гнезенской урнѣ (см. рис. на стр. 48, фиг. *в*), хранящейся въ познанскомъ музеѣ, ясно обозначенъ даже ротъ.



Эхинитъ. По Неймайру.

Считаемъ неумѣстнымъ говорить здѣсь объ египетскихъ, сирійско - финикійскихъ, этрусскихъ, римско-рейнскихъ и американскихъ лицевидныхъ урнахъ; съ нѣкоторыми изъ нихъ, быть-можетъ, мы познакомимся впослѣдствіи. Но замѣтимъ теперь же, что нѣкоторыя явленія, привлекающія къ себѣ наше вниманіе на начальныхъ ступеняхъ культуры, на высшихъ ея ступеняхъ отступаютъ на задній планъ передъ явленіями, болѣе важными.

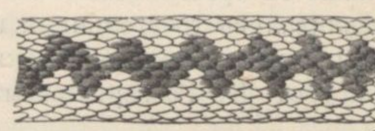
Представляя себѣ, въ заключеніе этого отдѣла, общую картину искусства каменныхъ эпохъ и бронзовой эпохи, мы должны будемъ признать, что народы, и прежде всего народы европейскіе, въ теченіе безконечно долгаго доисторическаго періода дѣйствительно добрались до начальныхъ ступеней во всѣхъ художествахъ, священный огонь которыхъ долженъ былъ согрѣть ихъ впослѣдствіи; но намъ приходится утверждать, что первоначальная исторія искусства — главнымъ образомъ, исторія первобытной орнаментики.

Если мы снова зададимъ себѣ вопросъ о происхожденіи всей орнаментики, съ которою уже познакомились, то должны будемъ отвѣтить, что выводить всѣ украшенія изъ одного источника было бы неправильно; мы видѣли, что они произошли отчасти отъ подражанія природѣ, отчасти явились благодаря усовершенствованію техники, отчасти возникли вслѣдствіе символическихъ представленій. Украсивъ самого себя, человѣкъ чувствуетъ потребность украшать также свое оружіе и утварь. Онъ не соображаетъ, откуда ведутъ свое начало украшенія. Онъ смотритъ и подражаетъ тому, что ему нравится и кажется подходящимъ.

Белемнитъ. По Неймайру.

Первымъ источникомъ всякаго рода украшеній мы считаемъ подражаніе природѣ. Нечего доказывать, что вся орнаментика, почерпнутая изъ животнаго міра, въ особенности грандіозная орнаментика дилувіальной эпохи, имѣетъ въ основѣ подражаніе природѣ. Самая постановка вопроса о происхожденіи орнаментики касается преимущественно геометрическихъ украшеній, которыя часто и, по нашему мнѣнію, неправильно производятся исклю-

чительно отъ извѣстныхъ техническихъ мотивовъ. Нельзя сказать, чтобы природа не давала никакихъ правильныхъ геометрическхъ образцовъ для подражанія. Мы уже указывали на кристаллическія образованія въ неорганической природѣ, между прочимъ на изумительныя по своей правильности снѣжинки (стр. 6). Слѣдуетъ еще разъ упомянуть объ окаменѣлыхъ низшихъ породахъ животныхъ, и тѣмъ настойчивѣе, что, если судить по многочисленнымъ находкамъ, люди въ разсматриваемыя отдаленныя времена вполнѣ понимали декоративную цѣнность этихъ аммонитовъ (см. рис. на стр. 49), эхинитовъ (рис. на стр. 50) и даже белемнитовъ (рис. на стр. 50). Аммониты, просверленные для нанизыванія, часто встрѣчаются не только у обитателей дилувіальныхъ пещеръ, но и въ швейцарскихъ свайныхъ постройкахъ; Клопфлейшъ рѣшительно утверждаетъ, что онъ находилъ эхиниты въ могилахъ каменнаго вѣка, какъ цѣнныя приношенія умершимъ. Одного взгляда на эти продукты природы достаточно, чтобы убѣдиться въ томъ, что они могли служить образцами для орнаментики. На эхинитахъ мы видимъ красивые узоры, состоящіе изъ круговъ съ круглыми пуговками въ срединѣ и изъ разнообразно расположенныхъ линій; столь часто встрѣчающіеся аммониты являются прототипами всякихъ спиралей; бо... ...у-
жатъ образцами заостренныхъ круглыхъ палочекъ


Узоръ на спинѣ гадюки. Съ натуры.

урныхъ народовъ.

Но и міръ неисчезнувшихъ животны...
который столь близко наблюдали древніе первоб... ступень охоты и рыбо-
ные народы, изобилуетъ всевозможными гео...
трическими образцами подобнаго рода. Не выхва... тысячелѣтіе можетъ
за предѣлы сѣверо-европейскаго и средне-европ... іе дикіе народы — пря-
скаго міра животныхъ, укажемъ на узоръ, ук... торическихъ народовъ.
шающій собою спину гадюки (см. прилагаемый ри... оны доисторической
сунокъ) и представляющій зигзагообразную полосу, ...скаго пе-
подобную той, которую мы видимъ на спинѣ змѣи, изображенной на орнаментированномъ брускѣ изъ Монгодье (стр. 17). Взгляните на круги, полукруги, параллельныя линіи на крыльяхъ обыкновенной сѣверной бабочки-махаона (см. прилаг. рис.), или на концентрическіе круги и зигзагообразныя линіи на крыльяхъ обыкновенной бабочки-мегеры (рис. стр. 52); приглядитесь также къ движеніямъ змѣи въ травѣ и сравните ихъ съ извивами ручья, текущаго среди полей — и вамъ излишне будетъ спрашивать, откуда человѣкъ почерпнулъ такіе мотивы, какъ зигзагообразныя и волнообразныя линіи, какъ круги и спирали, съ которыми намъ пришлось встрѣтиться еще въ дилувіальномъ искусствѣ. Это указаніе, сдѣланное еще раньше появленія большого сочиненія Гекеля „Красота формъ въ природѣ", мы не намѣрены распространять перечисленіемъ болѣе богатыхъ и сложныхъ, но болѣе отда-

ленныхъ формъ, такъ какъ доказательнымъ въ настоящемъ случаѣ можетъ быть для насъ только близкое къ намъ и общедоступное.

Міръ растеній также въ изобиліи представляетъ симметрическія и правильно геометрическія расположенія линій. Примѣромъ такого расположенія можетъ служить чашечка любого цвѣтка, каждый сложный листъ, каждый хвощъ. Вспомнимъ уже упомянутый нами орнаментъ въ видѣ еловой вѣтки или папоротника (стр. 31), который сравнивали также съ рыбьими костями и съ птичьими перьями. Вспомнимъ также тѣ тростниковые стебли, треугольнымъ разрѣзомъ которыхъ выдавливались треугольники на мягкой глинѣ сосудовъ, вспомнимъ круглыя и расщепленныя вѣтки, отпечатки которыхъ давали правильныя фигуры. Въ Розгартенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, есть горшокъ, цѣликомъ покрытый отпечатками или подражаніями правильно-перистаго моха. Мы стоимъ здѣсь уже на рубежѣ орнаментовъ, развившихся благодаря техникѣ.

Если при плетеніи и тканьѣ изъ пересѣкающихся между собою волоконъ, прутьевъ или нитей образуются естественные образцы узоровъ, если отпечатки человѣческихъ пальцевъ и ногтей на глинѣ уже производятъ украшенія, если спиральныя линіи, представляемыя аммонитами и схожія съ

тельн...
ствахъ, свящ...
впослѣдствіи;
чальная истор...
вобытной орна...

Если мы скою проволокою, играютъ роль украшенія, то всей орнаменъмѣрахъ мы видимъ настоящія техническія будемъ отвѣтки. Перенесеніе нѣкоторыхъ естественныхъ источникуъ, какъ формъ декоративныхъ, происходило въ раннюю пору. Это можно сказать, между прочимъ, о подражаніи ремню, вырѣзанному на одномъ гарпунѣ дилувіальной эпохи, конецъ котораго какъ-бы обвитъ узкою полосою (см. рис. на стр. 17, фиг. *б*); сюда же относятся отпечатки шнуровъ и подражанія обвивающимъ сосудъ лентамъ на гончарныхъ издѣліяхъ позднѣйшей каменной эпохи (см. стр. 31); изъ украшеній бронзовыхъ рукоятокъ мечей нѣсколько болѣе поздняго времени, сюда же относится подражаніе металлическимъ полосамъ и головкамъ гвоздей, посредствомъ которыхъ въ болѣе раннюю пору прикрѣплялись деревянная, роговая или костяная отдѣлка плоскихъ языкообразныхъ рукоятокъ мечей (см. стр. 42). Можно также допустить, что узоры, составленные изъ пересѣкающихся линій, впрочемъ лишь рѣдко встрѣчающіеся въ разсматриваемую эпоху, во многихъ случаяхъ происходятъ отъ плетенья и тканья. Но несомнѣнно, какъ справедливо указываетъ на то А. Ригель, ученые зашли слишкомъ далеко, усматри-

вая ткацкіе мотивы въ орнаментахъ самой разнообразной техники. Трудно допустить, чтобы мысль опутывать глиняные сосуды для красоты линейными узорами была внушена единственно корзинами, которыя старше горшковъ, или же сплетенными изъ ситника или травы висячими сѣтками, въ которыхъ горшки помѣщались при своемъ обжиганьи надъ открытымъ огнемъ, — трудно потому, что именно глиняные сосуды блестящей поры каменнаго періода, какъ указалъ Клопфлейшъ, не имѣютъ такого рода украшеній на своихъ наиболѣе выпуклыхъ частяхъ.

Символическія украшенія постольку не занимаютъ особаго положенія, поскольку ихъ внѣшнія формы, какъ и формы всякой орнаментики, зависятъ отъ внѣшнихъ впечатлѣній.

Если вообще допустить, что элементы геометрическихъ украшеній— треугольники, четырехугольники, круги, волнообразныя, зигзагообразныя и спиральныя линіи— не существовали съ самаго начала въ представленіи доисторическаго человѣка, какъ отвлеченныя математическія формы, а были внесены въ его воображеніе извнѣ, то все-таки допущеніе это не исключаетъ того, что геометрическія украшенія, однажды развившись, очень вскорѣ стали повторяться и разработываться, именно какъ геометрическія формы, и на той ступени искусства, которая ими пользовалась, превратились на самомъ дѣлѣ въ чисто-геометрическую игру линій.

II. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ.

1. Искусство низшихъ первобытныхъ народовъ (ступень охоты и рыболовства).

При изслѣдованіи начальной поры искусства, тысячелѣтіе можетъ быть разсматриваемо, какъ одинъ день. Нынѣшніе дикіе народы — прямые наслѣдники нѣкогда существовавшихъ доисторическихъ народовъ. При свѣтѣ народовѣдѣнія нѣкоторыя темныя стороны доисторической эпохи становятся яснѣе. Народовѣдѣніе и изученіе доисторическаго періода разъясняютъ и дополняютъ одно другое. Для исторіи развитія искусства изученіе доисторическаго искусства культурныхъ народовъ, впослѣдствіи достигшихъ совершенства, во всякомъ случаѣ бываетъ нерѣдко поучительнѣе, чѣмъ наблюденіе художественнаго творчества дикихъ племенъ, положеніе которыхъ—спустились ли они съ болѣе высокой ступени, или остановились на извѣстной точкѣ—всегда отличается или отсутствіемъ, или, по крайней мѣрѣ, скудностью развитія. Но творчество дикихъ народовъ даетъ намъ возможность понять нѣкоторыя стороны первоначальной художественной дѣятельности, которыя въ доисторическомъ искусствѣ навсегда погружены во мракъ. Если напр. относительно доисторическихъ народовъ мы можемъ только предполагать, что у нихъ на ряду съ каменными и бронзовыми произведеніями искусства существовала богатая рѣзьба по дереву, то увидимъ на-

гляднѣе подтвержденіе это въ деревянныхъ издѣліяхъ дикарей; если остатки красныхъ красящихъ веществъ, найденные при раскопкѣ дилувіальныхъ древностей Бретани, позволяютъ намъ догадываться, что доисторическіе народы употребляли краску для украшенія самихъ себя, то обычай дикарей иллюминировать собственное тѣло представляется очевиднымъ потвержденіемъ того, что этотъ обычай — одно изъ главныхъ проявленій искусства въ начальную его пору.

Искусство всѣхъ дикарей начинается съ украшенія ихъ собственнаго тѣла. Подобно Юсту (Joest), мы отличаемъ раскрашиваніе тѣла и его разрисовку при помощи рубцовъ отъ татуировки. При раскрашиваніи тѣла, на поверхность послѣдняго наводится краска, которую можно смыть и замѣнить другою, причемъ тѣло покрывается то однимъ какимъ-либо цвѣтомъ, то пестрымъ узоромъ. Разрисовка при помощи рубцовъ производится царапаньемъ на кожѣ каменнымъ ножомъ или обломкомъ раковины. Повторенные на различныхъ мѣстахъ тѣла и притомъ въ видѣ опредѣленныхъ узоровъ пластически-выступающіе блѣдные рубцы сами по себѣ образуютъ украшеніе тѣла. Что касается до татуировки, то она состоитъ изъ нацарапанныхъ и наколотыхъ рисунковъ, которые, по введеніи въ нихъ просвѣчивающаго сквозь кожу красящаго вещества, остаются на тѣлѣ навсегда, не исчезаютъ послѣ того, какъ воспаленное мѣсто заживаетъ. Этимъ веществомъ обыкновенно служитъ порошокъ древеснаго угля: просвѣчивая сквозь кожу, онъ сообщаетъ рисунку синій цвѣтъ.

Между доисторическимъ и этнографическимъ искусствомъ можно до извѣстной степени провести параллель. Искусству дилувіальной каменной эпохи соотвѣтствуетъ искусство на той ступени жизни дикихъ племенъ, когда они являются охотниками, рыболовами, собирателями растеній, особенно искусство австралійцевъ, бушменовъ и сѣверныхъ полярныхъ народовъ. Искусство новѣйшей каменной эпохи продолжаетъ существовать у племенъ, занимающихся немного земледѣліемъ и скотоводствомъ и еще теперь, собственно говоря, принадлежащихъ каменной эпохѣ; въ данномъ случаѣ, параллель тѣмъ очевиднѣе, что, какъ доказываетъ Ратцель, существуетъ этнологическая и антропологическая связь между этими племенами, а именно между жителями острововъ Тихаго океана съ одной стороны и американскими индѣйцами — съ другой. Съ искусствомъ доисторической бронзовой эпохи можно сопоставить искусство дикарей, знакомыхъ съ металлами, но употребляющихъ преимущественно желѣзо, а не бронзу; здѣсь слѣдуетъ имѣть въ виду главнымъ образомъ негровъ и малайцевъ, поскольку чуждыя имъ болѣе высокія цивилизаціи не берутъ перевѣса надъ ихъ культурой, подобно культурѣ доисторической галльштатской ступени, вторгавшейся не разъ въ культуру бронзовой эпохи. Разумѣется, мы ведемъ рѣчь не о нынѣшнемъ бытѣ первобытныхъ народовъ, а о томъ ихъ состояніи, въ какомъ они находились при первомъ соприкосновеніи съ ними европейцевъ.

Не перешедшіе за ступень охотничества и рыболовства дикари, живущіе на крайнихъ сѣверныхъ и южныхъ предѣлахъ обитаемыхъ странъ Земного Шара, своимъ искусствомъ напоминаютъ дилувіальныхъ охотниковъ на мамонта и сѣвернаго оленя главнымъ образомъ потому, что незнакомы съ добываніемъ и обработкою металловъ, незнакомы съ ткацкимъ и гончарнымъ дѣломъ, незнакомы съ земледѣліемъ и скотоводствомъ; затѣмъ, сходство между этими народами, какъ впервые указалъ на то Андрее, состоитъ въ томъ, что, несмотря на всю свою некультурность, они проявляютъ поразительную способность къ рисованію. Однѣ и тѣ же причины имѣютъ какъ тутъ, такъ и тамъ, одни и тѣ же послѣдствія. Глазъ, изощрившійся въ наблюденіи животнаго міра, и рука охотника, привыкшая попадать въ звѣря, порождаютъ на ступени начатковъ всякой культуры вѣрное природѣ искусство рисованія животныхъ. Вообще, несмотря на все сходство проявленій искусства на этой ступени, мы уже здѣсь видимъ различія, обусловливаемыя климатическими, географическими и этнографическими условіями, — различія, упускаемыя изъ виду новѣйшими воззрѣніями, но значенія которыхъ нельзя не признавать.

Темнокожіе австралійцы украшаютъ себя не татуировкой, а рисунками изъ рубцовъ, выступающими на темномъ фонѣ въ видѣ свѣтлыхъ полосокъ. Какъ тѣло свое, такъ и свою утварь они окрашиваютъ бѣлой глиной, чернымъ древеснымъ углемъ и желтой охрой. Бѣлыя полосы считаются вездѣ праздничной одеждой, бѣлая же окраска, иногда лишенная всякихъ рисунковъ, служитъ выраженіемъ печали; красной окраской большинство австралійцевъ украшаетъ себя, идя на войну, но также надѣляетъ ею своихъ покойниковъ, отправляющихся въ загробный міръ.

О зодчествѣ австралійцевъ мы говорить не можемъ. Многимъ изъ нихъ жилищами служатъ еще пещеры и ямы въ землѣ. Другіе, для защиты себя отъ вѣтра и непогоды, втыкаютъ въ землю нѣсколько древесныхъ вѣтвей или довольствуются плоскими, напоминающими собою ниши хижинами, смастеренными изъ хвороста, или же навѣсами безъ стѣнъ, разводя передъ ними огонь.

Бо́льшаго вниманія заслуживаетъ австралійское декоративное искусство — тѣ намалеванныя или вырѣзанныя линейныя украшенія, которыми австралійцы снабжаютъ свое деревянное оружіе и утварь. Желобки, образуемые врѣзанными линіями, заполняются иногда красной или бѣлой, рѣже черной краской. Часто, но не всегда, слѣдуетъ отличать отъ этихъ декоративныхъ узоровъ знаки, указывающіе на принадлежность вещи извѣстному лицу или роду. Переходъ отъ языка знаковъ на жезлахъ гонцовъ къ орнаменту также не всегда бываетъ понятенъ. Круги и части круговъ, соединенные на австралійскихъ волшебныхъ брускахъ продольными и поперечными полосами, какъ мы имѣемъ полное право подозрѣвать, заключаютъ въ себѣ болѣе глубокій смыслъ.

чѣмъ кажется съ перваго взгляда; то же самое можно сказать и о нацарапанныхъ угловатыхъ лабиринтахъ линій на австралійскихъ раковинахъ, употребляемыхъ для прикрытія наготы, какія можно видѣть, напр., въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ (см. прилагаемое изображеніе). Не подлежитъ также сомнѣнію, что геометрическіе узоры, встрѣчающіеся на многихъ австралійскихъ щитахъ, метательныхъ доскахъ (воммерахъ), дубинахъ для нанесенія ударовъ и для метанія (бумерангахъ), а также на корзинахъ и цыновкахъ, суть только украшенія. Простыя или ритмически размѣщенныя и врѣзанныя параллельныя линіи, зигзагообразныя линіи, волнообразныя или дугообразныя линіи, а также узоры, состоящіе изъ наколотыхъ точекъ и образующіе поверхности, похожія на поле шахматной доски, вполнѣ могутъ быть такого же происхожденія, какъ подобнаго рода формы доисторической орнаментики, которыя мы пытались объяснить (см. стр. 51). Особенность австралійской орнаментики составляетъ заполненіе многихъ полей параллельной штриховкой, а четвероугольныхъ полей — параллельными четырехугольниками, уменьшающимися въ величинѣ по мѣрѣ приближенія къ срединѣ поля.


Австралійское, сдѣланное изъ раковины украшеніе съ орнаментомъ въ видѣ лабиринта. Съ фотографіи.

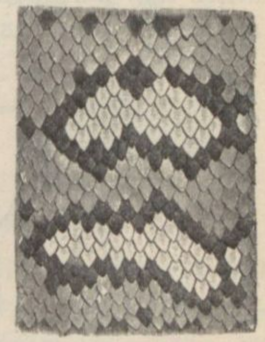
Нѣкоторые, на первый взглядъ странные, декоративные мотивы австралійской орнаментики, повидимому отличающіеся свободной, фантастической игрой неправильно извивающихся полосъ, пятенъ и геометрическихъ фигуръ, должны быть разсматриваемы какъ порожденные наблюденіемъ природы, которое, какъ мы видѣли, лежитъ въ основаніи многихъ простыхъ линейныхъ узоровъ. Упомянутые австралійскіе узоры встрѣчаются всего чаще въ раскрашенномъ видѣ на внѣшней сторонѣ щитовъ Квинслэнда: это — на бѣломъ фонѣ различной формы, частью красныя, частью желтыя пространства, окаймленныя черными полосками. На воспроизведенномъ въ нашемъ рисункѣ щитѣ, находящемся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія (см. рис. на стр. 57), мы видимъ бѣлый фонъ, на немъ красные средній рисунокъ и кресты, прочіе же поля желтыя съ черной каймой. Подобные щиты, общая окраска которыхъ представляетъ характерно-австралійскую гамму цвѣтовъ и производитъ великолѣпное гармоническое впечатлѣніе, имѣются также въ этнографическихъ музеяхъ Мюнхена и Дрездена. Эрнстъ Гроссе объясняетъ, что они представляютъ собою подражаніе узорчатой кожѣ змѣй, и если принять во вниманіе только общее впечатлѣніе, то это объясне-

ніе покажется тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что австралійская змѣя Morelia argus fasciolata (см. прилагаемый рисунокъ) покрыта желтыми и бурыми пятнами одинаково правильно повторяющейся неправильной формы, обведенными черною каймою на болѣе свѣтломъ фонѣ.

На ряду съ линейной и пространственной орнаментикой, австралійское искусство прибѣгаетъ для украшенія оружія и утвари къ изображенію животныхъ и людей. Этотъ родъ орнаментики, лишенный стиля, произошелъ повидимому отъ употребленія символическаго языка. Извѣстныя племена считаютъ извѣстныхъ животныхъ священными. Это — ихъ кобонги (тотемы), ихъ геральдическія животныя, какъ назвали бы мы ихъ теперь; поэтому они очень часто бываютъ нацарапаны на щитахъ или на наступательномъ оружіи племени, причемъ окружаются линейными контурами. Человѣческія фигуры встрѣчаются въ подобномъ же значеніи. Но кто въ состояніи объяснить, какой смыслъ имѣютъ напр. грубыя фигуры на религіозныхъ метательныхъ брускахъ, хранящихся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, или на метательныхъ доскахъ дрезденскаго этнографическаго музея?


Австралійскій щитъ. По Гроссе.

Своеобразнѣе всѣхъ этихъ украшеній—сохранившіеся въ Австраліи начальные опыты монументальной стѣнной живописи. На стѣнахъ пещеръ и на прибрежныхъ скалахъ сѣверо-западной, сѣверной и восточной частей этой страны встрѣчаются окрашенные и нацарапанные рисунки, изображающіе сцены изъ жизни людей и животныхъ, отчасти древнія, отчасти новѣйшія. Прежде всего укажемъ на открытыя Греемъ въ концѣ 1830-хъ годовъ изображенія на стѣнахъ и на потолкѣ трехъ пещеръ на верхнемъ Гленельгѣ, въ сѣверо-западной Австраліи; это — изображеніе главнымъ образомъ людей и кэнгуру, намалеванныя красной, желтой, черной и отчасти синей красками на бѣломъ фонѣ (см. рис. на стр. 58). Вѣнецъ лучей вокругъ головы человѣческой фигуры, представленной на нашемъ рисункѣ, — очевидно, не болѣе, какъ головной уборъ изъ перьевъ. Лицо, лишенное рта, напоминаетъ изображенія доисторической эпохи (см. стр. 28, 37 и 48). Затѣмъ можно указать на многочисленныя изображенія животныхъ и людей, найденныя Стоксомъ въ 1840-хъ годахъ на прибрежныхъ скалахъ острова Депуша, въ сѣверо-западной Австраліи. Эти рисунки внутри своихъ контуровъ углублены въ красноватый верхній слой камня, причемъ зеленоватое ядро послѣдняго обнажилось. Нѣкоторыя животныя, напр. кэнгуру, рыбы съ ихъ потомствомъ, водяныя птицы, крабы, жуки, изображены сравнительно


Кусокъ шкуры австралійской змѣи Morelia argus fasciolata. Съ натуры.

вѣрно съ дѣйствительностью (см. прилагаемое изображенiе кенгуру), тогда какъ люди и сцены въ лицахъ менѣе понятны и ясны. Сюда же относятся описанные въ 1879 г. Никольсономъ, углубленные въ утесы на цѣлые дюймы контурные рисунки подобнаго содержанiя, найденные въ окрестностяхъ Сиднея, на юго-восточномъ берегу Австралiи, и изъ которыхъ иныя существуютъ, очевидно, не одно столѣтiе. Наконецъ, сюда принадлежатъ недавно обнародованные Спенсеромъ и Джилленомъ рисунки центральныхъ австралiйцевъ, обладающихъ только каменными ножами и каменными топорами; это — написанныя на скалахъ, слегка стилизированныя животныя, обнаруживающiя наклонность превратиться въ геометрическiя фигуры, священные знаки тотемовъ, которые могутъ быть приняты за изображенiя естественныхъ предметовъ, а также геометрическiя фигуры, среди которыхъ часто встрѣчаются концентрическiе круги; все это нарисовано съ дѣтскою неумѣлостью и иллюминовано бѣлой, красной, желтой и черной красками.

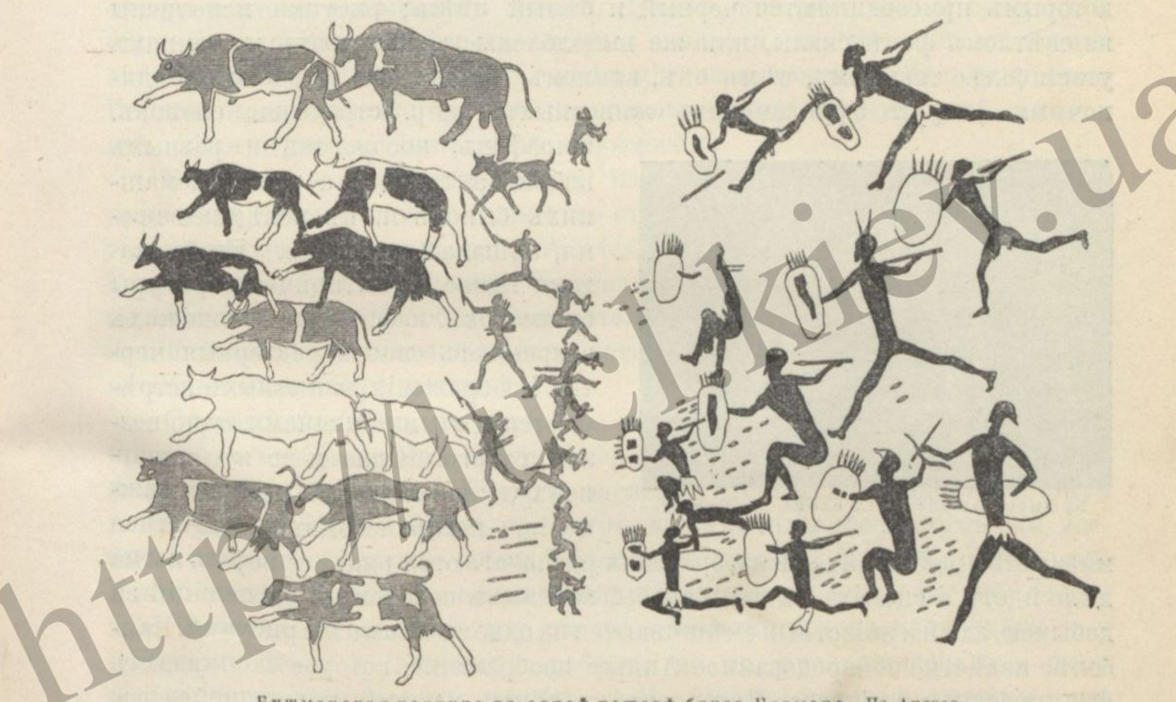

Австралiйская картина на стѣнѣ пещеры. По Грею.

Первыми ступенями австралiйской станковой живописи можно считать рисунки сажей на древесной корѣ, которые туземцы доводятъ до замѣчательнаго совершенства. Смисъ (Brough Smyth) издалъ нѣсколько превосходныхъ изображенiй такого рода. Разумѣется, въ этихъ изображенiяхъ, нерѣдко богатыхъ содержанiемъ, заимствованнымъ изъ жизни дикарей и ихъ сношенiй съ бѣлыми, перспектива совершенно отсутствуетъ точно такъ же, какъ и распредѣленiе свѣта и тѣней. Но детали обыкновенно подмѣчены точно и переданы живо, хотя пальцы на рукахъ или на ногахъ иногда сочтены невѣрно. Гдѣ начинается европейское влiянiе на многiя изъ этихъ изображенiй — сказать трудно, но вообще они доказываютъ, что австралiйскiе туземцы обладаютъ большою прирожденною способностью правдоподобно и смѣло изображать на плоскости наблюденные предметы, особенно мѣстныхъ животныхъ. Животныя бываютъ представлены обыкновенно въ профиль, люди — en-face. Но это младенческое искусство еще не подчинено никакимъ правиламъ, которые были бы созданы самими дикарями: каждый рисовальщикъ руководствуется своимъ собственнымъ вдохновенiемъ.


Кэнгуру, австралiйскiй рисунокъ на камнѣ. По Стокеу.

Южно-африканскiе бушмены, „несчастныя дѣти настоящаго времени“, какъ зоветъ ихъ Фритшъ, несмотря на болѣе свѣтлый цвѣтъ ихъ кожи, ни въ какомъ отношенiи не стоятъ на болѣе высокой ступени, чѣмъ австралiйцы, но отличаются отъ нихъ какъ цвѣтомъ тѣла, такъ и нѣкоторыми другими особенностями. Нацiональное оружiе этого

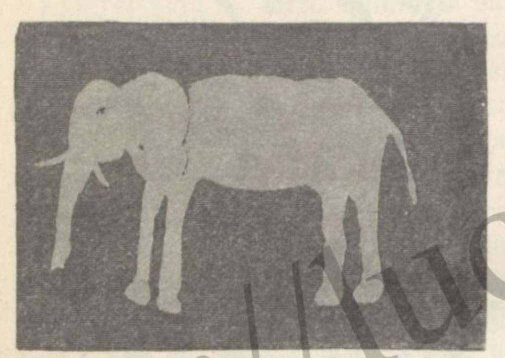
„самаго рѣшительнаго, односторонняго и ловкаго охотничьяго племени изъ всѣхъ, намъ извѣстныхъ“ (Ратцель), — лукъ и стрѣлы, отсутствующіе у австралійцевъ. Свои украшенія, среди которыхъ нѣкоторую роль играютъ уже цвѣтныя стеклянныя бусы, а также желѣзные наконечники своихъ стрѣлъ, бушмены получаютъ отъ темнокожихъ сосѣдей, достигшихъ болѣе высокой ступени развитія. Вмѣсто рисунковъ-рубцовъ, которые не выдѣлялись бы на ихъ свѣтлой кожѣ, они употребляютъ настоящую татуировку, но проводятъ при этомъ лишь ничтожные штрихи и полосы, никогда не образующіе настоящихъ узоровъ. Постройка хи-



Бушменская картина въ одной пещерѣ близъ Гермона. По Андрее

жинъ дается бушменамъ еще труднѣе, чѣмъ австралійцамъ; живутъ они обыкновенно въ пещерахъ и подъ навѣсами скалъ, въ горахъ. Объ ихъ геометрическихъ изображеніяхъ не приходится говорить, такъ какъ декоративное искусство вообще едва ли существуетъ у нихъ. Но при всемъ томъ, именно у бушменовъ мы видимъ самые поразительные примѣры изображенія животныхъ, какіе вообще находимъ у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ. Ихъ рисунки и живопись на скалахъ превосходятъ австралійскіе размѣрами, разнообразіемъ и мастерствомъ. „Ни одно племя южной Африки, вплоть до внутреннихъ частей центральной Африки“, говоритъ Голубъ, „не дошло до такого искусства обрабатывать камень, какое выказали бушмены. Бушменъ разгонялъ свою скуку рѣзьбою на камнѣ, производя ее при помощи каменныхъ орудій; пользуясь этими же орудіями, онъ украшалъ свои крайне незатѣйливыя жилища, доказалъ свои

художественныя способности и создалъ себѣ памятники, которые просуществуютъ дольше всего того, что сдѣлали прочія здѣшнія племена". Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, гдѣ теперь живутъ, или гдѣ прежде жили бушмены, на каждомъ шагу встрѣчаются сдѣланныя ими изображенія на глыбахъ придорожныхъ скалъ, при входахъ въ пещеры, на крутыхъ стѣнахъ утесовъ, и такіе украшенные изображеніями пункты простираются приблизительно отъ мыса Доброй Надежды чрезъ всю Капскую колонію далеко за Оранжевую рѣку. Какъ и въ Австраліи, эти изображенія иллюминованы красною и желтоватою охровою красками, къ которымъ присоединяются черный и бѣлый цвѣта; рисунки исполнены на свѣтломъ фонѣ скалы, или же выдолблены въ контурахъ на темномъ утесѣ болѣе твердымъ, чѣмъ онъ, камнемъ. Чаще всего встрѣчаются одиночныя фигуры африканскихъ животныхъ, напр. страусовъ, слоновъ, жирафовъ, носороговъ и разныхъ видовъ антилопы, а также домашнихъ быковъ и, въ новѣйшее время, лошадей и собакъ. Изображаются также люди, причемъ фигуры бушменовъ, кафровъ и бѣлокожихъ сохраняютъ свои характерныя черты. Изображенія животныхъ встрѣчаются цѣлыми тысячами, одно возлѣ другого. Одно и то же животное художникъ, какъ-бы ради упражненія, воспроизводитъ несчетное множество разъ, причемъ изображенія располагаются рядами; порою, когда дѣло идетъ о сценахъ охоты, борьбы, военныхъ походовъ и экспедицій за добычею, люди и животныя смѣшиваются на одномъ и томъ же рисункѣ. Наиболѣе извѣстно обнародованное Андрее изображеніе, которое скопировалъ французскій миссіонеръ Дитерленъ въ одной пещерѣ, находящейся въ двухъ километрахъ отъ миссіонерской станціи Гермона (см. рис. на стр. 59): бушмены похитили у кафровъ ихъ стада быковъ; стадо угоняютъ налѣво, кафры, вооруженные копьями и щитами, бросаются вслѣдъ за разбойниками, которые оборачиваются и осыпаютъ своихъ длинноногихъ враговъ тучею стрѣлъ. Какъ ясно выражена здѣсь разница между высокорослыми темнокожими кафрами и приземистыми свѣтлокожими бушменами! Какъ хорошо и вѣрно нарисованъ бѣгущій скотъ! Какъ прекрасно и живо представлено все происшествіе! Но перспективнаго удаленія и распредѣленія свѣта и тѣней тутъ столь же мало, какъ и въ рисункахъ австралійцевъ. Относительно всѣхъ прочихъ изображеній подобнаго рода, скопированныхъ или привезенныхъ въ Европу, мы должны сказать, что сообщенія Гутчинсона и Бюттнера о существованіи у бушменовъ перспективныхъ изображеній основываются на недоразумѣніи. Отдѣльныя животныя, начертанныя въ видѣ силуэтовъ, представляются


Бушменскій рисунокъ слона. По Фритшу.

совсѣмъ въ профиль (см. прилагаемое изображеніе слона). Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно тѣхъ рисунковъ, которые, благодаря Голубу, поступили въ вѣнскій придворный музей и въ коллекцію Карлсруе.

Если мы перенесемся изъ южной части обитаемой земли въ болѣе холодныя страны, то и въ нихъ встрѣтимъ подобныя же художественныя попытки, хотя и отличающіяся мѣстными и этнографическими особенностями, но выражающія столь же низкую ступень культуры. Въ сѣверной Америкѣ область обычаевъ и искусства эскимосовъ простирается отъ Гренландіи до Берингова пролива. Къ этой области съ сѣверо-востока примыкаетъ область чукчей, которые, хотя и содержатъ стада полудикихъ сѣверныхъ оленей, однако не могутъ быть отдѣлены отъ эскимосовъ, какъ народъ, имѣющій свое оригинальное искусство. Норденшильдъ, лучше другихъ познакомившійся съ чукчами, ставитъ ихъ даже ступенью ниже, чѣмъ эскимосовъ.

Ко всѣмъ этимъ арктическимъ народамъ въ новѣйшее время было привезено желѣзо и мѣдь; сами же они, какъ и раньше, обработываютъ только шкуры, камни, кости, рога сѣверныхъ оленей и моржовые клыки. Гансъ Гильдебрандъ вполнѣ справедливо говоритъ о нихъ: „Народъ, не знающій искусства обработки металловъ, все еще находится въ положеніи человѣка каменной эпохи, хотя и обладаетъ тѣмъ или другимъ металлическимъ предметомъ“.

Суровый климатъ, въ которомъ живутъ эти народы, заставилъ ихъ превзойти австралійцевъ и бушменовъ въ умѣньи приготовлять одежду и устроивать жилища. Правда, одежда сѣверныхъ народовъ состоитъ исключительно изъ звѣриныхъ шкуръ, но изъ этихъ послѣднихъ они все-таки искусно дѣлаютъ юбки, куртки и штаны. Правда, лѣтнія жилища этихъ народовъ обыкновенно представляетъ собою не болѣе, какъ палатки, сдѣланныя изъ шкуръ, держащихся на подпоркахъ изъ пловучаго лѣса и китовыхъ реберъ; но на продолжительную зиму большинство эскимосовъ строитъ себѣ куполообразныя хижины изъ снѣгу, состоящія обыкновенно изъ круглаго или овальнаго главнаго помѣщенія и нѣсколькихъ окружающихъ его комнатъ. Центральные эскимосы на сѣверо-востокѣ Америки, какъ сообщаетъ Боасъ, строятъ изъ снѣгу даже обширныя хижины, расчлененныя на нѣсколько помѣщеній и покрытыя нѣсколькими куполами, и получаютъ такимъ образомъ общественные дома, въ которыхъ собираются для совмѣстнаго пѣнія и совмѣстныхъ игръ.

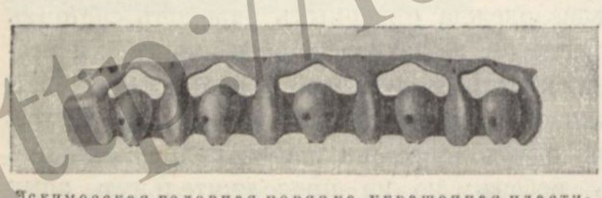
Полярные народы, вынужденные закутываться, не особенно заботятся о своемъ тѣлесномъ украшеніи; тѣмъ не менѣе, по крайней мѣрѣ женщины полярной Америки иногда татуируютъ отдѣльныя части своего тѣла простыми узорами, состоящими изъ ритмически и симметрически расположенныхъ точекъ и штриховъ. Но жители сѣвера отнюдь не чужды стремленія подходящимъ и оригинальнымъ образомъ украшать свои мѣховыя одежды и особенно усердно украшаютъ всякую свою утварь.

изготовляемую изъ кости допотопныхъ мамонтовыхъ клыковъ, роговъ сѣвернаго оленя и моржовыхъ клыковъ. Луки, коромысла буравовъ, ручки ящиковъ и ведеръ, курительныя табачныя трубки и т. п. предметы у эскимосовъ, живущихъ въ сѣверо-западной Америкѣ (у гренландскихъ эскимосовъ этого не наблюдается), бываютъ густо усѣяны нацарапанными орнаментами, заполненными черной, рѣже красной краской, и на концѣ снабжены рѣзными головками животныхъ или подобнаго рода украшеніями. Геометрическіе линейные узоры встрѣчаются сравнительно



Коромысло эскимосскаго сверла съ изображеніемъ звѣриныхъ шкуръ. По Бастіану.

рѣдко и, насколько они техническаго происхожденія, не идутъ, какъ уже замѣтилъ Гроссе, далѣе простѣйшихъ мотивовъ ленты, шва, рубца, между тѣмъ какъ часто изображаемые отдѣльные и концентрическіе кружки являются подраженіемъ отчасти бусамъ, нанизаннымъ на шнурокъ, отчасти изображеніями луны и солнца. Попадаются также концентрическіе круги, соединенные касательными и производящіе впечатлѣніе спиралей. Но преобладающіе мотивы орнаментики полярныхъ народовъ опять-таки заимствованы изъ природы и жизни, особенно изъ міра сѣверныхъ животныхъ. Отъ простыхъ орнаментальныхъ рядовъ натянутыхъ кожъ животныхъ, пасущихся оленей, показывающихся изъ воды моржей, плывущихъ одна за другою рыбъ и ритмическихъ рядовъ разныхъ подобныхъ животныхъ, къ которымъ иногда присоединяется декоративный рядъ, попеременно состоящій изъ лѣтнихъ палатокъ и людей, — эта орнаментика переходитъ къ рисункамъ, похожимъ на фигуративное письмо, прежде всего къ картиннымъ повѣствованіямъ о жизни сѣверо-западныхъ эскимосовъ и чукчей. На такого рода картинахъ представляются шествія на охоту и рыбную ловлю, странствованія и домашнія работы, торжества и споры. Замѣчательны ясность и живость, съ какими умѣютъ вести свой разсказъ эти дѣти природы, изображающія человѣческую голову только въ видѣ чернаго кружка. Эти наглядные разсказы изъ жизни, на которые должно смотрѣть какъ на передачу исторіи, нерѣдко бываютъ очень сложны и, какъ указано Вальтеромъ-Джемсомъ Гоффманомъ, повторяясь одно возлѣ другого и внѣшне видоизмѣняясь, постепенно превращаются въ декоративныя полосы; вѣроятно, первоначальное ихъ развитіе вообще происходило именно этимъ путемъ.



Эскимосская головная повязка, украшенная пластическими головами тюленей. По Гильдебранду.

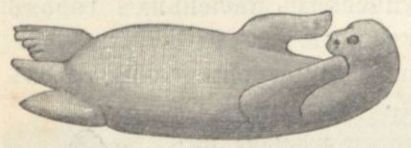
Языкъ человѣческихъ жестовъ, изображенныхъ графически, тотчасъ же становится изобразительнымъ письмомъ, а событія, представленныя схематически, тотчасъ же превращаются въ украшеніе. Къ числу предметовъ, украшенныхъ простымъ рядомъ декоративныхъ мотивовъ, принадлежатъ коромысло сверла съ повторяющимся рисункомъ шкуры животнаго, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, и эскимосская головная повязка, украшенная рядомъ пластическихъ тюленьихъ головъ и находящаяся въ коллекціи Веги, въ Стокгольмѣ.

Кромѣ пластическихъ украшеній на концахъ приборовъ, у эскимосовъ и чукчей мы находимъ настоящее изящное искусство въ хорошо развитой мелкой скульптурѣ. По части рѣзьбы изъ кости, клыковъ мамонта, оленьихъ роговъ и моржовыхъ зубовъ, полярные народы являются прямыми наслѣдниками палеолитическихъ художниковъ, занимавшихся рѣзьбой на рогахъ сѣвернаго оленя, и обитателей пещеръ Франціи, непосредственными преемниками которыхъ полярные народы и считаются нѣкоторыми изслѣдователями. Ихъ человѣческія фигуры, какъ напр. представленная на нашемъ рисункѣ фигура чукчи, въ стокгольмской коллекціи, очевидно нисколько не художественнѣе доисторическихъ человѣческихъ статуэтокъ, найденныхъ въ горной Франціи, но сохранились лучше, а потому на нихъ удобнѣе видѣть ту строгую, по выраженію Юлія Ланге, „фронтальность“ (см. стр. 15), изъ которой въ искусствѣ дикихъ народовъ встрѣчается такъ же мало исключеній, какъ и въ искусствѣ народовъ доисторическихъ. Пластическія фигуры животныхъ бываютъ схвачены и переданы вѣрно въ общихъ чертахъ, но въ отношеніи жизненности и художественной обработки уступаютъ лучшимъ доисторическимъ произведеніямъ подобнаго рода. Мы находимъ у полярныхъ народовъ пластическія изображенія почти всѣхъ сѣверныхъ животныхъ, главнымъ образомъ крупныхъ морскихъ млекопитающихъ, китовъ, моржей, тюленей всевозможныхъ видовъ, затѣмъ бѣлыхъ медвѣдей, лисицъ, водяныхъ птицъ; но именно сѣверные олени, столь часто встрѣчающіеся между пластическими изображеніями у древне-европейскихъ охотниковъ на сѣвернаго оленя и въ нацарапанныхъ рисункахъ полярныхъ народовъ, почти не попадаются у послѣднихъ въ видѣ пластическихъ фигуръ. Вѣроятно, формы тѣла этихъ животныхъ слишкомъ сложны и неуловимы для арктическихъ рѣзчиковъ. На стр. 64 изображена фигура лежащаго на спинѣ тюленя, найденная у алеутовъ и находящаяся въ коллекціи Веги, въ Стокгольмѣ. Арктическими рѣзными и нарѣзными работами богаты національный музей въ Вашингтонѣ и торговый музей въ Санъ-Франциско, а въ Германіи — берлинскій музей народовѣдѣнія и мюнхенскій этнографическій музей.

Мать и дитя, пластическая работа чукчей. По Гильдебранду.

Что касается до назначенія пластическихъ произведеній подобнаго

рода, то ихъ считаютъ отчасти приманкою для рыбъ, отчасти игрушками для дѣтей и взрослыхъ, отчасти составными частями или украшеніями одежды и посуды, отчасти амулетами и предохранительными привѣсками мистическо-религіознаго характера. Нѣтъ ничего невозможнаго и въ томъ, что нѣкоторые маленькіе предметы этого рода — не болѣе, какъ продукты свободнаго стремленія къ искусству. Вопросомъ о развитіи всего этого эскимосскаго искусства въ послѣднее время занимался Гоффманъ. Дѣлаются попытки доказать, что на нѣкоторые орнаменты имѣли вліяній хайдскіе индѣйцы, на другіе — русскіе чукчи, на третьи — даже папуасы Торресова пролива; дознано, что и здѣсь прямолинейные орнаменты выражаютъ болѣе древнюю, а концентрическіе круги — болѣе позднюю стадію развитія. Но, къ счастію, также и Гоффманъ признаетъ, что эти концентрическіе круги не заимствованы у папуасовъ, имѣющихъ подобныя круговидныя украшенія, а какъ здѣсь, такъ и и тамъ и въ другихъ странахъ, возникли самостоятельно.



Тюлень, лежащій на спинѣ. Произведеніе алеутской мелкой пластики. По Гильдебранду.

Вообще мы видимъ, что искусство всѣхъ этихъ охотничествующихъ и рыболовствующихъ народовъ не чуждо сверхчувственныхъ и символическихъ представленій. Но еще ярче выступаетъ вездѣ его реалистическій характеръ. Оно убѣждаетъ насъ, что искусство вообще начинается не съ символики, а съ наблюденія надъ природой.

2. Искусство первобытныхъ народовъ, находящихся на ступени позднѣйшей каменной эпохи.

Обитатели острововъ Тихаго океана и жители лѣсовъ и степей Америки, по племенной близости, по сходству вѣрованій и одинаковости семейнаго быта, основаннаго на материнскомъ правѣ, представляются, при свѣтѣ современнаго намъ народовѣдѣнія, образующими одинъ кругъ народовъ, который Ратцель называетъ тихоокеанско-американскимъ кругомъ. Если мы исключимъ изъ этого круга американскіе, знакомые съ бронзою культурные народы и малайцевъ, знакомыхъ съ употребленіемъ желѣза и часто соприкасавшихся съ болѣе высокой азіатской культурой, то будемъ имѣть дѣло съ группой такихъ народовъ, не вышедшихъ изъ природнаго состоянія, которые, вслѣдствіе одинаковости или сходства своихъ образа жизни и художественныхъ ремеслъ, могутъ быть соединены въ одно цѣлое.

Основатели этого этнографическаго воззрѣнія считаютъ Америку не далекимъ западомъ, а отдаленнѣйшимъ востокомъ, такъ что въ ихъ глазахъ западный берегъ этой части свѣта не представляется западнымъ краемъ обитаемой земли, а восточный берегъ является восточнымъ ея краемъ. Западная граница тихоокеанско-американской области народовъ совпадаетъ съ восточной границей обширной области малайскихъ остро-

вовъ. Раздѣльная линія совпадаетъ приблизительно съ 130° долготы къ востоку отъ Гринвича. Съ востока отъ этой линіи и южнѣе экватора простирается отъ Новой Гвинеи до острововъ Фиджи область Меланезіи (или область черныхъ острововъ); сѣвернѣе экватора, отъ Палаускихъ острововъ до острововъ Джильберта, лежитъ въ Тихомъ океанѣ Микронезія (область мелкихъ острововъ), тогда какъ третья область, Полинезія (область многочисленныхъ острововъ), занимаетъ собою въ срединѣ Великаго океана огромный трехугольникъ, углы котораго составляютъ на юго-западѣ Новая Зеландія, на сѣверѣ Сандвичевы острова, на юго-востокѣ островъ Пасхи. Океанійскій міръ острововъ, равно какъ и американскій материкъ, насколько умѣстно говорить о нихъ въ настоящемъ отдѣлѣ, мы можемъ раздѣлить для нашихъ цѣлей на три главныя области: въ первой, западнѣе Скалистыхъ горъ, обитаютъ сѣверо-западныя индѣйскія племена; во второй — прочіе сѣверо-американскіе лѣсные и степные индѣйцы, а въ третьей — южно-американскіе индѣйцы, главнымъ образомъ бразильскіе.

Всѣ эти народы, въ отношеніи быта, стоятъ на одной и той же ступени позднѣйшей каменной эпохи. Ихъ оружіе и утварь изготовляются изъ камня, кости, дерева или раковинъ. Земледѣліемъ и скотоводствомъ они занимаются лишь умѣренно, въ предѣлахъ, обусловливаемыхъ мѣстными обстоятельствами. Плести цыновки и корзины умѣютъ всѣ племена этого круга народовъ; ткацкое искусство, во многихъ мѣстахъ замѣняемое изготовленіемъ тапа, т.-е. тканей изъ лыка, размягченнаго чрезъ растираніе, извѣстно лишь нѣкоторымъ микронезійскимъ и большинству американскихъ племенъ; гончарное производство знаютъ меланезійцы, американцы, за исключеніемъ сѣверо-западныхъ индѣйцевъ, и нѣкоторые, хотя и немногіе, изъ полинезійцевъ.

Зодчество этого круга народовъ, значительная часть которыхъ живетъ въ мечтательной полудремотѣ подъ перпендикулярными лучами солнца, среди тропической растительности, отличается во многихъ мѣстахъ уцѣлѣвшими отъ доисторическихъ временъ массивными низкими платформами, террасами, уступчатыми пирамидами, состоящими изъ земляныхъ насыпей, циклопически-нагроможденными стѣнами и даже правильно сложенными постройками изъ плитъ; но въ историческое время, т.-е. со временъ прибытія европейцевъ, строительное искусство этихъ народовъ въ сущности находится на ступени свайныхъ построекъ, хотя въ собственномъ смыслѣ слова свайныя сооруженія существуютъ только въ одной части Меланезіи, именно на Новой Гвинеѣ, и въ одной части южной Америки, именно въ Гвіанѣ.

Изображенія животныхъ и людей здѣсь рѣдко достигаютъ до той простой натуральности, какую умѣли придавать имъ охотящіеся народы. Но недостатокъ вѣрнаго пониманія природы и умѣнья передавать ее обыкновенно скрывается подъ фантастической условностью стиля, послѣдовательное проведеніе котораго свидѣтельствуетъ о при-

сутствіи у этихъ народовъ цѣлесообразнаго художественнаго смысла. Неумѣнье связно изобразить извѣстное происшествіе наблюдается отнюдь не вездѣ, но желаніе высказаться по большей части беретъ перевѣсъ надъ стремленіемъ выразиться художественно, и это до такой степени, что изображенія приближаются къ фигуративнымъ письменамъ, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ даже превращаются въ настоящее фигуративное письмо, хотя достигаютъ только низшей его ступени, пиктографіи, передающей единственно смыслъ и связь цѣлой фразы, выборъ же словъ предоставляющей ея читателю.

Но необузданная художественная фантазія этихъ народовъ вполнѣ высказывается въ ихъ декоративномъ искусствѣ. Они проявляютъ ее прежде всего въ украшеніи своего тѣла, окрашивая его, испещряя рубцами и татуируя. Кромѣ украшеній изъ зубовъ животныхъ, раковинъ, перьевъ, нанизанныхъ на шнурокъ кусковъ перламутра, или привозныхъ стеклянныхъ бусъ, мы видимъ у нихъ употребленіе масокъ при погребеніи. Наиболѣе самобытными проявленіями ихъ художественности можно считать военныя и праздничныя маски, а также маски, употребляемыя при колдовствѣ и пляскахъ. Въ украшеніи ихъ утвари, ихъ лодокъ, ихъ орудій, изображенія растеній не совсѣмъ отсутствуютъ, но главную роль играютъ фигуры животныхъ и людей въ самыхъ разнообразныхъ и причудливыхъ сочетаніяхъ или въ видѣ крайне изумительныхъ геометрическихъ линейныхъ комбинацій; относительно украшеній такого рода, новѣйшіе ученые не разъ приходили даже къ заключенію, что повидимому чисто-геометрическіе узоры суть не болѣе, какъ приведенныя въ извѣстный стиль примитивныя изображенія животныхъ или людей, имѣющія иногда религіозное значеніе.



Свайная постройка въ Аннапатѣ. По Финшу.

Въ искусствѣ обитателей острововъ Тихаго океана часто отражаются ихъ общія религіозныя представленія. Политеистическій кругъ сказаній, развившійся на пантеистическомъ основаніи, имѣетъ своимъ предметомъ преимущественно исторію творенія, а затѣмъ населяетъ весь міръ и его исторію съ незапамятныхъ временъ до настоящаго момента безчислен

нымъ множествомъ боговъ и духовъ. Духи камней, растеній и животныхъ могутъ быть удостоиваемы такого же божескаго поклоненія, какъ и духи умершихъ людей. Духи-покровители племенъ и отдѣльныхъ лицъ нерѣдко принимаютъ образъ змѣй, ящерицъ, крокодиловъ и акулъ. Почитаніе предковъ и культъ животныхъ переплетаются между собою самымъ страннымъ образомъ.

Распространенныя во всей разсматриваемой области человѣческія фигуры, вырѣзанныя изъ дерева или камня, можно принимать за идоловъ или за изображенія предковъ. Хотя эти фигуры считаются сосудами, въ которые вселились богоподобные духи, души умершихъ или части этихъ душъ, однако океаніецъ такихъ фигуръ не обоготворяетъ. Онъ далекъ отъ служенія фетишамъ, которымъ поклоняется негръ, какъ указано на то еще Вайцъ-Герландомъ.

Меланезія, царство „черныхъ острововъ", получило это названіе отъ своихъ темнокожихъ, курчавыхъ, сходныхъ съ неграми обитателей (папуасовъ, негритосовъ), занимающихъ, въ антропологическомъ отношеніи, исключительное положеніе между другими желтовато-бурыми или красновато-бурыми племенами тихо-океанскаго круга народовъ, имѣющими прямые или вьющіеся волосы. Самый обширный островъ этой области — Новая Гвинея, искусство которой въ послѣднее время дало поводъ къ весьма важнымъ заключеніямъ касательно развитія орнаментики. Къ наиболѣе важнымъ съ этнографической точки зрѣнія группамъ острововъ этой области принадлежатъ острова Фиджи; но, быть-можетъ, самыя оригинальныя проявленія искусства мы находимъ на нѣмецкомъ архипелагѣ Бисмарка.

Такъ какъ храмы меланезійцевъ не отличаются отъ ихъ общественныхъ домовъ ничѣмъ, кромѣ бо̀льшей величины, то въ жилищахъ этихъ народовъ выражается все ихъ строительное искусство. Высокіе, свободно проходящіе вдоль дома средніе столбы поддерживаютъ явственно выдѣляющійся гребень крыши, а болѣе низкіе угловые столбы несутъ на себѣ спускающіеся низко бока иногда челнообразной крыши и составляютъ деревянный или бамбуковый остовъ обыкновенно четырехугольной постройки. Легкія стѣны въ промежуткахъ между столбами бо̀льшею частью дѣлаются изъ плетенья или цыновокъ. Крыша покрывается пальмовыми листьями или цыновками. Замѣчательнѣе всего, что деревянныя сваи или балки, отесанныя каменными сѣкирами, соединяются и прикрѣпляются другъ къ другу при помощи только перевязей изъ веревокъ и ротанга, лыка или ліанъ. На сѣверѣ, при заливахъ Гильвинка и Гумбольдта, существуютъ цѣлыя деревни, стоящія надъ водою. Свайнымъ деревнямъ, находящимся на юго-востокѣ острова, Финшъ посвятилъ особое изслѣдованіе. На нашемъ рисункѣ (стр. 66) изображена сбоку свайная постройка въ Аннапатѣ, съ покатою со всѣхъ четырехъ сторонъ кровлей. Впрочемъ, въ ново-гвинейскомъ зодчествѣ можно кое-гдѣ замѣтить малайское вліяніе.

Меланезійцамъ нельзя отказать въ нѣкоторой способности къ скульптурѣ. Среди ихъ изваяній изъ камня особеннаго вниманія заслуживаютъ ново-мекленбургскія (ново-ирландскія) рѣзныя изъ мѣла фигуры, которыя можно видѣть въ этнографическихъ музеяхъ Берлина, Мюнхена, Гамбурга и Дрездена. Будучи бѣлыми, эти фигуры лишь тамъ и сямъ покрыты немногими желтою, красною, иногда также синею красками и на первый взглядъ кажутся гипсовыми. Въ нихъ взаимное отношеніе частей тѣла невѣрно, ноги слишкомъ коротки, шарообразныя, порою

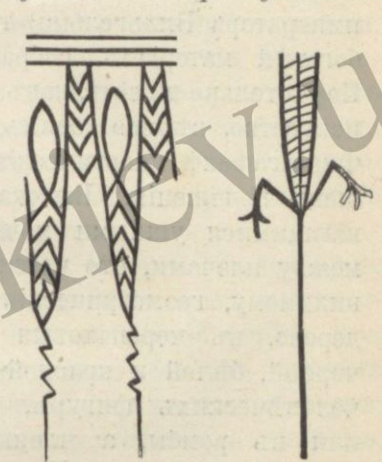


Фигура предка съ залива Гильвинка (*а* спереди, *б* сбоку). По Уле.

даже кубическія головы слишкомъ велики. Иной разъ, лобъ и носъ, какъ въ доисторическихъ произведеніяхъ, находятся на выпуклой поверхности, сравнительно съ которой прочія части лица углублены назадъ. Глаза совершенно круглы, курчавые волосы изображены сѣтью выступающихъ впередъ квадратиковъ. Руки или симметрично подняты, или сложены на груди. Строгая одинаковость обѣихъ сторонъ еще не уступила мѣста даже „фронтальности" въ смыслѣ Ланге (см. стр. 14), которая по крайней мѣрѣ даетъ возможность членамъ тѣла имѣть болѣе свободное положеніе.

Лучше и равномѣрнѣе исполнены меланезійскія деревянныя статуэтки, обыкновенно оставляемыя не раскрашенными за исключеніемъ нѣкоторыхъ выступающихъ частей, покрываемыхъ черною краскою. Къ наиболѣе замѣчательнымъ произведеніемъ этого рода принадлежатъ изображенія предковъ съ береговъ залива Гильвинка, въ сѣверо-западной части Новой Гвинеи, образцы которыхъ, хранящіеся въ дрезденскомъ музеѣ,

обнародовалъ Уле. Замѣчательно, что эти статуэтки, подобно такому же „предку“ Британскаго музея, или сидятъ позади страннымъ образомъ вырѣзанныхъ балюстрадъ, или, какъ „предокъ“ дрезденскаго музея (см. рис. на стр. 68), держатъ передъ собою обѣими руками и какъ бы подносятъ ко рту одинаковымъ образомъ вырѣзанный предметъ, въ которомъ Шурцъ видитъ остатокъ передника. Замѣчательно также, что „художникъ“, какъ-будто зная, но ложно понимая взглядъ Гильдебранда на задачу формы въ искусствѣ, иногда пытается, какъ показываетъ приводимый нами профильный рисунокъ, вмѣстить всю фигуру въ данный кусокъ дерева такимъ образомъ, что задняя и лицевая части головы для того, чтобы касаться внѣшнихъ стѣнокъ куска, непомѣрно удалены другъ отъ друга и соединены между собою ничего не выражающимъ членомъ, удлиняющимъ голову. Другіе рѣзные изъ дерева предметы Гильвинкскаго залива знакомятъ насъ съ своеобразною меланезійскою орнаментикою, въ которой совсѣмъ такъ же, какъ въ миѳологическихъ представленіяхъ океанійцевъ, образы людей и животныхъ соединяются въ украшенія, трудно распутываемыя, но вообще округленныя не безъ чутья къ изяществу формы. Примѣрами такихъ украшеній могутъ служить обнародованные Уле корабельные носы, ручки ложекъ и амулеты, въ которыхъ, среди животныхъ мотивовъ, всегда можно различить разинутую пасть крокодила, между тѣмъ какъ члены человѣческаго тѣла растянуты въ видѣ лентъ на концахъ этихъ предметовъ.



Животная орнаментика сѣверо-запада Новой Гвинеи. По Уле.

Уле одинъ изъ первыхъ указалъ на то, что геометрическіе узоры рѣзныхъ и нацарапанныхъ работъ Новой Гвинеи, преимущественно береговъ Гильвинкскаго залива, происходятъ отъ фигуръ людей и животныхъ, и что они имѣютъ миѳологическое значеніе. Рѣзьба этихъ полосъ, похожихъ по формѣ на вопросительный знакъ или букву *S*, этихъ касающихся другъ друга круговъ и какъ бы огненныхъ языковъ, на первый взглядъ нисколько не напоминаетъ животныхъ и людей; если же удается открыть внутри общаго узора нѣсколько несомнѣнно такихъ фигуръ съ лентообразно-извивающимися конечными членами тѣла и замѣтить нѣсколько явственныхъ пастей крокодила, то приходишь къ убѣжденію, что основаніемъ всей этой орнаментики дѣйствительно служатъ искаженныя фигуры животныхъ. Къ востоку отъ Гильвинкскаго залива эта орнаментика скоро смѣняется другою, состоящею изъ болѣе тонкихъ линій, и которую мы можемъ наблюдать напр., на стержняхъ стрѣлъ, хранящихся въ дрезденскомъ музеѣ (см. вышепомѣщенный рис.). Происхожденіе этихъ орнаментовъ отъ изображеній крокодиловъ или ящерицъ—

несомнѣнно. Поэтому оба вида разсмотрѣнныхъ рисунковъ Уле соединяетъ въ одинъ, подъ названіемъ „животной орнаментики сѣверо-западной части Новой Гвинеи“.

Изслѣдованія Уле были продолжены другими учеными относительно всей Новой Гвинеи. Альфредъ Гаддонъ, основываясь на предметахъ лондонскихъ коллекцій, раздѣлилъ британскую часть этого острова на пять рѣзко отличающихся другъ отъ друга художественныхъ округовъ, и изъ постепеннаго развитія человѣческихъ и животныхъ фигуръ въ тамошнемъ искусствѣ въ формы геометрическаго характера вывелъ чрезвычайно далеко заходящія заключенія относительно исторіи декоративнаго искусства вообще. Для нѣмецкой части Новой Гвинеи (Земли императора Вильгельма) тѣмъ же путемъ шелъ К. Прейсъ, опираясь на богатый матеріалъ, собранный въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Поучительно видѣть, какъ и здѣсь всякій округъ имѣетъ свое собственное искусство, вѣрное своимъ собственнымъ законамъ развитія. Въ округѣ Финшгафенѣ, пластическія человѣческія фигуры изображены въ присѣвшемъ положеніи. Высокая шапка покрываетъ голову съ низко-свѣшивающимися ушными мочками, голова же до такой степени вдавлена между плечами, что четырехугольный подбородокъ касается пупка. По-видимому, геометрическія фигуры и ленты, врѣзанныя въ тыквы, въ дерево, въ черепаховыя пластинки или въ бамбукъ и заполненныя черной, бѣлой и красной красками, состоятъ изъ рядовъ пляшущихъ человѣческихъ фигуръ, туловища которыхъ превращены въ овалы или въ ромбы, а члены — въ угловатые узоры. Изъ глазъ и носа образуются кресты. Птичьи головы обращаются въ трапеціи, полукруги, трехугольники и спиральные придатки. Въ округѣ залива Астролябіи, пластическія фигуры присѣвшихъ людей имѣютъ другой типъ. На головѣ у нихъ, быть-можетъ, для обозначенія волосъ, находится покрышка въ видѣ тарелки; лицо — длинное, подбородокъ — не угловатый, а острый; изъ-подъ выпуклаго лба выглядываютъ, вмѣсто глазъ, прямоугольныя выпуклости. Линейная орнаментика отличается бо̀льшею угловатостью, чѣмъ въ Финшгафенѣ. На различныхъ переходныхъ ступеняхъ превращенія человѣческихъ фигуръ въ орнаментъ можно отлично прослѣдить, какъ мало-по-малу голова исчезаетъ, туловище обращается въ ромбъ, руки и ноги — въ прямыя линіи, касающіяся другъ друга подъ углами. Въ округѣ сѣвернаго берега, пластическія человѣческія фигуры обыкновенно представлены въ стоячемъ положеніи, съ поднятыми вверхъ руками. Уши — нормальны; особенное вниманіе обращено на носъ, который иногда бываетъ вытянутъ на подобіе клюва. Особенно богата линейная орнаментика этой области, и въ ней можно ясно различить такіе образцы, которые, оскудѣвая въ своихъ формахъ, видоизмѣняясь и располагаясь рядами, превращаются въ геометрическіе узоры. Образцы эти ограничиваются фигурами присѣвшихъ и пляшущихъ людей, человѣческими лицами и ихъ частями, летающими собаками, рыбами, змѣями и ящерицами. „Всѣ эти предметы

изображенія“, говоритъ Прейсъ, „испытали такое превращеніе въ простыя линіи, что изученіе развитія этихъ линій для изслѣдованія орнаментики вообще чрезвычайно плодотворно, тѣмъ болѣе, что результаты, доставляемые совершенно различными образцами, бываютъ очень близки другъ къ другу“. Напр. закругленныя полосы меандра видимо происходятъ иногда отъ пляшущихъ людей, иногда отъ летающихъ собакъ. Подобное превращеніе не подлежитъ отрицанію, такъ какъ имѣются на-лицо всѣ промежуточныя его стадіи. Большинство этихъ узоровъ, къ тому же, расчленено такъ странно и разнообразно, что ихъ нельзя себѣ представить, не предположивъ для нихъ особаго рода исходныхъ пунктовъ. Но туземный художникъ, имѣющій дѣло съ простыми схематическими узорами, зигзагообразными линіями и хотя бы даже съ меандрическими рисунками, отнюдь не всегда даетъ себѣ отчетъ въ ихъ происхожденіи. Установившееся выведеніе одинаковыхъ простыхъ геометрическихъ узоровъ изъ формъ различныхъ живыхъ существъ само по себѣ показываетъ, что узоры эти, уже независимо отъ этихъ формъ, присущи фантазіи рисовальщика, такъ что, строго говоря, всѣ упомянутые образы органическаго міра постепенно вплетаются въ геометрическіе узоры.

На архипелагѣ Бисмарка, особенно на остр. Новомъ Мекленбургѣ, рѣзьба изъ дерева, представляя соединеніе человѣческихъ и животныхъ мотивовъ, принимаетъ такія странныя, фантастическія формы, что, по своеобразности, не имѣетъ ничего подобнаго себѣ въ цѣломъ мірѣ, среди всѣхъ отраслей художественно-ремесленныхъ производствъ. Однажды увидѣвъ образцы этой рѣзьбы, не можешь отдѣлаться отъ нихъ, какъ отъ кошмара. Въ нихъ чувствуется давленіе жгучаго тропическаго зноя на фантазію создавшаго ихъ человѣка. Уже одна ихъ окраска придаетъ имъ особенный характеръ: они иллюминированы чернымъ, бѣлымъ и краснымъ цвѣтами, къ которымъ изрѣдка прибавляется немного желтаго и (привознаго) синяго. Но оригинальность этихъ фигуръ заключается главнымъ образомъ въ ихъ мотивахъ, которые представляютъ хватающихъ другъ друга съ открытою пастью и снова отпускающихъ другъ друга людей и животныхъ, и въ искусной сквозной, напоминающей плетенье изъ прутьевъ работѣ этихъ, свойственныхъ каменному вѣку, рѣзныхъ украшеній, которыя мы встрѣчаемъ на щипцовыхъ балкахъ и дверныхъ косякахъ, на танцовальныхъ маскахъ, на амулетахъ,— словомъ, вездѣ, гдѣ только есть возможность что-нибудь изобразить и вырѣзать. Ядромъ, которое окружено всѣмъ этимъ рѣшетчатымъ нагроможденіемъ, служитъ обыкновенно человѣческая фигура, но иногда его составляютъ разныя фигуры, касающіяся другъ друга во всевозможныхъ и невозможныхъ положеніяхъ. Нерѣдко главной фигурой является какъ бы рыба, ящерица, чаще пѣтухъ, а всего чаще птица-носорогъ, которую океанійцы считаютъ священною птицею мертвыхъ. Глаза обыкновенно состоятъ изъ вставленныхъ раковинъ и иногда играютъ въ композиціи самостоятельную роль, независимую отъ человѣческихъ физіо-


Ново-мекленбургское рѣзное издѣлье. По Ратцелю.

номій и отъ головъ животныхъ. Каждое произведеніе задаетъ намъ новую загадку. Въ послѣднее время Генрихъ Шурцъ предложилъ весьма убѣдительное миѳологическое толкованіе этихъ произведеній. Уже по самому своему существу, культъ предковъ связанъ съ представленіемъ генеалогическаго дерева, съ стремленіемъ изображать ихъ рядами и приводить въ связь между собою; культъ же животныхъ, тѣсно связанный съ почитаніемъ предковъ, побуждаетъ въ такихъ изображеніяхъ чередовать предковъ-животныхъ съ предками-людьми. Но весь этотъ двойной культъ умершихъ обусловливается представленіями о загробной жизни. Корабль, увозящій души умершихъ въ загробный міръ, замѣняется птицей мертвыхъ, какъ только люди начинаютъ предполагать существованіе этого міра за облаками, а не на далекихъ островахъ; птицей же мертвыхъ во всей малайско-меланезійско-полинезійской области считается преимущественно птица-носорогъ. Открытая пасть животнаго, изъ которой выставляется человѣческая фигура, обозначаетъ символически не поглощеніе, а тѣсную связь, произрастаніе одного созданія изъ другого.

Въ Германіи, этнографическіе музеи Берлина, Дрездена, Мюнхена и Гамбурга богаты только-что разсмотрѣнными произведеніями. Рисунокъ на настоящей страницѣ изображаетъ рѣзное издѣлье, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ и представляющее собою человѣческую фигуру, комбинированную изъ раковинъ и раковъ-отшельниковъ.

Нацарапанныхъ рисунковъ и ихъ толкованія слѣдуетъ искать въ меланезійской области и внѣ Новой Гвинеи. Нацарапанные и зачерненные рисунки, родъ іероглифическихъ письменъ, мы находимъ преимущественно на бамбуковыхъ тростяхъ и палочкахъ, какъ напр. у негритосовъ въ „меланезійской Діасчорѣ“ (по Ратцелю), на полуостровѣ Малаккѣ, такъ и у жителей Новой Каледоніи (см. рис. на стр. 73) и Новыхъ Гебридовъ. Стеверсомъ и Грюнведелемъ недавно открыты у

малаккскихъ негритосовъ (Орангъ-Гутанъ, Орангъ-Семангъ) нацарапанные и зачерненные древеснымъ углемъ рисунки на женскихъ бамбуковыхъ гребняхъ, на бамбуковыхъ колчанахъ, трубахъ и волшебныхъ палочкахъ мужчинъ, какіе мы видимъ въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Узоры состоятъ очевидно изъ геометрическихъ фигуръ — изъ угловъ, трехугольниковъ, четырехугольниковъ, круговъ, зигзагообразныхъ линій; но при ближайшемъ разсмотрѣніи эти рисунки оказываются стилизированными и сокращенными изображеніями чудодѣйственныхъ животныхъ и предметовъ, напр., зигзагообразныя линіи означаютъ лягушечьи ноги, эти же послѣднія — цѣлыхъ лягушекъ, указывающихъ на болото, гдѣ онѣ живутъ. Въ своей совокупности, эти знаки составляютъ волшебныя формулы, имѣющія силу охранять носителей предметовъ, на которыхъ онѣ начертаны, отъ болѣзней и всякихъ опасностей. Каждая опасность имѣетъ свою особую формулу, каждая формула — свой особый узоръ. Нѣчто подобное существуетъ и у негритосовъ Филиппинскихъ острововъ, какъ о томъ свидѣтельствуютъ гребни дрезденскаго музея.


Рисунокъ на ново-каледонской бамбуковой трости. Съ оригинала, хранящагося въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ.

По сравненію съ дикими меланезійцами, у которыхъ еще встрѣчается людоѣдство, микронезійцы и полинезійцы, вмѣстѣ взятые, составляютъ однообразное племя, если не во всѣхъ отношеніяхъ болѣе культурное и богатое, то во всякомъ случаѣ болѣе кроткое и разумное.

Микронезійцы производятъ вообще впечатлѣніе небольшого народа, спустившагося съ нѣкогда болѣе высокой ступени культуры. „Легкое дуновеніе исторической жизни“, говоритъ Ратцель, „меланхолически обвѣваетъ ихъ деревни и одинокіе валы на холмахъ, сдѣлавшіеся теперь излишними“. Финшъ, наоборотъ, неоднократно говоритъ о „доисторическихъ“ постройкахъ этой группы острововъ. Неизвѣстная исторія этихъ народовъ, съ недавняго времени находящихся подъ защитой германской имперіи, представляется намъ доисторичностью. Главнымъ образомъ на Каролинскихъ островахъ, напр. на островѣ Лэлла (Лейлей), бывшемъ нѣкогда резиденціею народнаго вождя, близъ Кушаи (Кузайе), и на маленькомъ базальтовомъ островѣ близъ Понапѐ, уцѣлѣли громадныя стѣны, частью сложенныя изъ базальтовыхъ столбовъ, помѣщенныхъ продольно, подобно деревяннымъ бревнамъ; эти стѣны обязаны своимъ происхожденіемъ совокупному труду давно-исчезнувшихъ поколѣній. Каменныя нижнія части построекъ, въ ограниченной степени подходящія къ этимъ историческимъ или доисторическимъ остаткамъ,

составляютъ одну изъ особенностей въ жилищахъ нынѣшняго поколѣнія микронезійцевъ — жилищъ, которыя, впрочемъ, различны въ группѣ острововъ. Напр. на Каролинскихъ островахъ подпирающіе столбы всегда бываютъ отесаны, крыши отличаются высокими, узкими, иногда крашенными фронтонами, между которыми гребень крыши, опускаясь въ срединѣ, даетъ ей видъ сѣдла. На Палаускихъ островахъ, гребень прямолинеенъ, но у фронтоновъ нѣсколько выступаетъ впередъ, дабы защищать намалеванныя на нихъ изображенія. Особенно роскошно украшены большіе дома, служащіе для собраній, такъ сказать ратуши. Живописныя и пластическія украшенія на фронтонахъ и балкахъ главныхъ домовъ на Палаускихъ островахъ принадлежатъ къ наиболѣе выдающимся художественнымъ произведеніямъ Микронезіи. Въ серединѣ фронтона обыкновенно помѣщается пластическая, окрашенная въ желтый цвѣтъ женская фигура, отличающаяся болѣе чистыми и округлыми формами, чѣмъ тѣ, какія мы видѣли у меланезійцевъ. Остальная часть фронтона расписана красной, желтой и черной красками, причемъ внутри крупныхъ расчленяющихъ линій помѣщены предметы и знаки, среди которыхъ главную роль играютъ розетки въ родѣ подсолнечниковъ и натурально переданныя морскія рыбы, расположенныя около нѣсколькихъ рядовъ мелкихъ дѣйствующихъ человѣческихъ фигуръ. Балки внутри домовъ обыкновенно бываютъ сплошь покрыты длинными изображеніями, въ родѣ фризовъ или поясовъ. Рисунки отчасти врѣзаны въ сырое дерево и затерты бѣлой массой, отчасти намалеваны на плоскости черной, красной и желтой красками. Въ дрезденскомъ музеѣ находятся двѣ такія балки, привезенныя Земперомъ съ Палаускихъ острововъ и обнародованныя Адольфомъ-Бернгардомъ Мейеромъ, а также цвѣтные снимки цѣлаго ряда другихъ балокъ. Прилагаемая цвѣтная таблица „Раскрашенныя балки домовъ на Палаускихъ островахъ“ изображаетъ цѣлый рядъ отдѣльныхъ балокъ (придвинутыхъ литографомъ одна къ другой). Какъ всѣ повѣствовательные ряды изображеній, эти рисунки, повидимому, имѣютъ отчасти характеръ фигуративнаго письма, смыслъ котораго, разумѣется, можно понять только при знакомствѣ со всѣмъ цикломъ сказаній и преданій Палаускихъ острововъ. Но на самомъ дѣлѣ, это — въ небольшомъ масштабѣ монументальныя изображенія происшествій, и для посвященныхъ этотъ картинный способъ повѣствованія ничего не оставляетъ желать въ отношеніи живости и удобопонятности. Мы распознаемъ здѣсь плаваніе на челнокахъ, пляски, сраженія, сцены ловли китовъ. Вездѣ можно явственно различить дома съ ихъ каменными нижними частями и выступающими фронтонами, вездѣ явственно выдѣляются пальмовыя рощи, а море можно узнать по челнокамъ и рыбамъ. Человѣческія фигуры представлены неумѣло, въ видѣ силуэтовъ, большею частью въ профиль, но отличаются довольно живою подвижностью. Извѣстная ритмичность и равномѣрность придаетъ всѣмъ рядамъ, вмѣстѣ взятымъ, надлежащій декоративный фризообразный характеръ.



Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Раскрашенные брусья домовъ на Палаускихъ островахъ.

По Карлу Замперу и оригиналамъ Дрезденскаго Этнографическаго Музея.

Какъ на микронезійскую особенность, слѣдуетъ, кромѣ того, указать на древне-палаускіе деревянные сосуды и деревянную утварь съ перламутровой инкрустаціей. Бѣлые вырѣзанные куски раковинъ красиво выдѣляются изъ окрашеннаго въ темный красный цвѣтъ деревяннаго фона. Инкрустаціи имѣютъ отчасти видъ трехугольниковъ, которые иногда расположены рядами, какъ бы листья, сидящія на черешкахъ, а также образуютъ ряды геометрическихъ фигуръ, частью птичьихъ фигуръ или даже воиновъ, какъ это видно, напр., на палаускомъ сосудѣ съ крышкой, хранящемся въ Британскомъ музеѣ. Изъ подобныхъ издѣлій особенно замѣчателенъ висячій сосудъ этнографическаго музея въ Дрезденѣ (см. прилаг. рис.); вертикально пробуравленныя ручки этого сосуда кажутся носами, благодаря двумъ перламутровымъ кружкàмъ, помѣщеннымъ съ обѣихъ ихъ сторонъ, какъ бы двумъ глазамъ, и особенно благодаря посаженной подъ кружками раковинѣ каури съ отверстіемъ въ родѣ рта. Очевидно, такой результатъ полученъ преднамѣренно, и подобные сосуды примыкаютъ къ первоначальнымъ, принадлежащимъ каменной эпохѣ урнамъ съ лицами, найденнымъ на датскихъ островахъ (см. стр. 34).


Древній палаускій висящій сосудъ, съ изображеніемъ лица. Съ оригинала, хранящагося въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ.

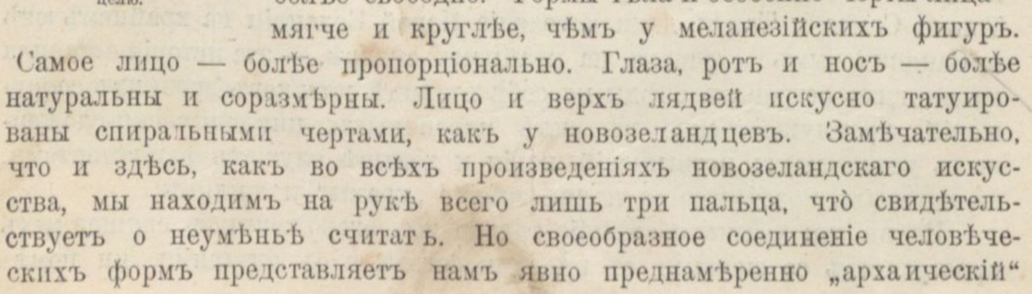
Если не въ самомъ полномъ, то въ наиболѣе чистомъ видѣ океанійскую культуру мы можемъ наблюдать въ собственной Полинезіи. Богатая миѳами полинезійская религія, почитающая Тангароа творцемъ міровъ и высшимъ небеснымъ богомъ, есть источникъ и хранительница всѣхъ миѳологическихъ представленій океанійцевъ, а полинезійская исторія, центръ тяжести которой составляютъ преданія о происходившихъ въ незапамятныя времена странствованіяхъ, которыя, исходя изъ центральныхъ группъ острововъ, особенно изъ Тонги, Самоа и Таити, дали населеніе Новой Зеландіи на крайнемъ югѣ и Сандвичевымъ островамъ на крайнемъ сѣверѣ, — эта исторія оставила на многихъ островахъ слѣды по себѣ въ видѣ остатковъ древнихъ сооруженій, преимущественно въ видѣ массивныхъ, циклопически-сложенныхъ уступчатыхъ возвышеній, какія и донынѣ служатъ фундаментами, на которыхъ воздвигаются полинезійскіе „храмы“ и жилища.

Но ни эти храмы, состоящіе только изъ огороженныхъ священныхъ пространствъ со сценами, съ идолами боговъ и съ алтарями, ни помѣ-

стительные полинезійскіе жилые и общественные дома, нисколько, или почти нисколько, не лучше микронезійскихъ построекъ такого рода и не представляютъ собою дальнѣйшаго шага въ развитіи зодчества. Только на Новой Зеландіи замѣтны успѣхи этого искусства, обусловленные тамошнимъ климатомъ. Здѣсь дома часто состоятъ изъ крѣпкихъ досчатыхъ стѣнъ, и мѣстное плотничество еще до прибытія европейцевъ развилось настолько, что уже дошло до настоящаго приколачиванія досокъ другъ къ другу и всаживанія ихъ одной въ другую, вмѣсто еще не вышедшаго въ центральной Полинезіи изъ употребленія связыванья столбовъ и балокъ веревками.

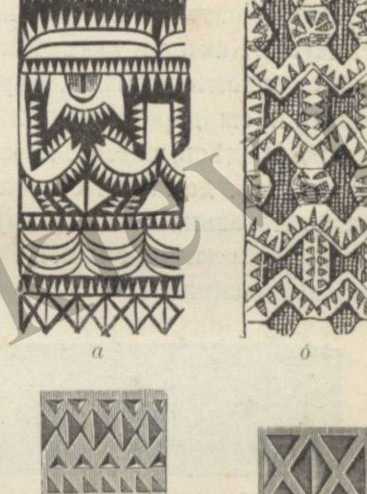

Ново-зеландская фигура мужчины. По Ратцелю.

Въ полинезійской скульптурѣ, или, собственно говоря, въ рѣзьбѣ изъ дерева, мы встрѣчаемъ чаще, чѣмъ въ меланезійскомъ искусствѣ, человѣческія фигуры, которыя, въ виду религіозности полинезійцевъ, слѣдуетъ признавать за изображенія боговъ, и въ этихъ именно изображеніяхъ боговъ нерѣдко находимъ, рядомъ съ наивными попытками вѣрно передавать человѣческую наружность, преднамѣренныя искаженія ради миѳологическихъ представленій. Изъ полинезійскихъ „идоловъ“ лондонскаго Миссіонернаго общества, недавно перешедшихъ въ Британскій музей, къ такимъ умышленно искаженнымъ миѳологическимъ изображеніямъ принадлежитъ круглая фигура Тангароа, у которой, при всей ея неуклюжей естественности, пупокъ, носъ, глаза, уши, соски грудей и пр. состоятъ изъ придѣланныхъ къ идолу дѣтскихъ фигуръ. Пластику же новозеландцевъ характеризуетъ мужская фигура съ правою рукою, приложенною ко рту (въ лондонской коллекціи Кристи, см. прилаг. рис.). Ея короткія ноги и большая голова напоминаютъ меланезійскія фигуры предковъ, но строгая симметричность замѣняется въ ней „фронтальностью“ въ смыслѣ Юлія Ланге, такъ какъ руки сложены болѣе свободно. Формы тѣла и особенно черты лица — мягче и круглѣе, чѣмъ у меланезійскихъ фигуръ.


Самое лицо — болѣе пропорціонально. Глаза, ротъ и носъ — болѣе натуральны и соразмѣрны. Лицо и верхъ лядвей искусно татуированы спиральными чертами, какъ у новозеландцевъ. Замѣчательно, что и здѣсь, какъ во всѣхъ произведеніяхъ новозеландскаго искусства, мы находимъ на рукѣ всего лишь три пальца, что̀ свидѣтельствуетъ о неумѣньѣ считать. Но своеобразное соединеніе человѣческихъ формъ представляетъ намъ явно преднамѣренно „архаическій“

идолъ съ острововъ Гервея, хранящійся въ мюнхенской коллекціи. Подъ большою остроконечною головою, сплющенною съ боковъ, помѣщено съ каждой стороны по искалѣченной, зазубренной сзади рукѣ съ тремя пальцами, а туловище составлено изъ шести маленькихъ, присѣвшихъ человѣческихъ фигуръ съ растопыренными ногами, причемъ эти фигуры примыкаютъ другъ къ другу непрерывнымъ рядомъ, попеременно представляясь спереди и сбоку. Если въ подобныхъ произведеніяхъ выражается такая же миѳологическая фантазія, какъ въ меланезійской рѣзьбѣ Новаго Мекленбурга, то надо признать, что здѣсь эта фантазія выражена проще и строже.

Изображенія подобнаго рода имѣютъ весьма важное значеніе для объясненія полинезійской орнаментики. Исходя отъ женскихъ фигуръ, изображенныхъ плоскою рѣзьбою на декоративанныхъ священныхъ сѣкирахъ, священныхъ веслахъ и барабанахъ, находимыхъ на Гервейскихъ островахъ, Ридъ и Гіальмаръ Стольпе пытались объяснить происхожденіе цѣлаго класса повидимому геометрическихъ линейныхъ орнаментовъ этихъ острововъ отъ стилизированія этихъ фигуръ, и, слѣдовательно, не только признать всю эту орнаментику состоящею изъ безчисленнаго множества фигуръ богинь, но и видѣть въ ней выраженіе религіозно-символическихъ представленій, очень родственныхъ съ тѣми, какія мы находимъ у меланезійцевъ. На прилагаемомъ рисункѣ, представляющемъ эти орнаменты, фиг. *а* находится на рукояткѣ весла (гамбургскій музей), *б* — на ручкѣ ковша (базельскій музей), *в* — на широкой части весла, *г* — на обухѣ сѣкиры (стокгольмскій антикваріумъ). Такого рода попытки объясненія, конечно, не слѣдуетъ обобщать, такъ какъ онѣ даже относительно сосѣднихъ мѣстностей могутъ привести къ противоположнымъ выводамъ. Самъ Стольпе, кромѣ области Раротонга-Тубуай-Таити, откуда взятъ приведенный примѣръ, признаетъ въ Полинезіи еще цѣлый рядъ другихъ провинцій, важныхъ въ отношеніи орнаментальнаго искусства. Въ провинціи Тонга-Самоа, напр., господствуютъ прямыя и зигзагообразныя линіи, иногда набѣгающія другъ на друга, но оставляющія тамъ и сямъ мѣсто для всаженныхъ между ними фигуръ людей и животныхъ. Въ провинціи Маори (Новая Зеландія) орнаментика состоитъ изъ кривыхъ линій, по большей части даже изъ вполнѣ развившихся спиральныхъ линій, которыя, благодаря часто являющимся среди нихъ рако-



Орнаменты Гервейскихъ острововъ. По Гіальмару Стольпе.

винамъ-глазамъ, принимаютъ иногда искаженный видъ человѣческаго лица.

Наконецъ, особую культурную область Полинезіи составляетъ или составлялъ маленькій островъ Пасхи, лежащій на крайнемъ востокѣ этой массы острововъ. Со времени сообщеній Гейзелера и Томпсона мы можемъ составить себѣ ясное понятіе о своеобразномъ искусствѣ этого обособленнаго мірка, населеннаго всего лишь 150-ю душами. Изъ архитектурныхъ произведеній этого острова намъ прежде всего бросаются въ глаза маленькіе каменные дома ваятелей, безъ оконъ, крытые каменными поперечными балками, близъ кратера горы Рана-Рорака, и дома собирателей яицъ чаекъ на обращенномъ къ морю склонѣ горы Ранакао. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ мѣстахъ, бури сносили бы деревянныя хижины. И здѣсь, значитъ, можно видѣть, до какой степени изобрѣтательна бываетъ нужда. Выжидая на склонѣ Ранакао морскихъ птицъ, мужская молодежь коротала время, развлекаясь разными художественными упражненіями, — вырѣзывала въ видѣ полугорельефовъ пластическія фигуры на свободно-лежащихъ скалахъ или на дверныхъ столбахъ, размалевывала внутри строеній известковыя плиты красной черной и бѣлой красками и покрывала ихъ разными изображеніями. Главное содержаніе этихъ изваяній и картинъ—полуживотныя - получеловѣческія фигуры боговъ, преимущественно фигура хранителя яицъ морскихъ птицъ, великаго морского бога Меке-Меке съ клювомъ чайки. Эти художественныя произведенія можно изучать главнымъ образомъ въ американскихъ музеяхъ.



Платформа съ каменною фигурою, на остр. Пасхи. По Томпсону.

На всѣхъ берегахъ острова сохранились развалины прежнихъ жилищъ и, рядомъ съ ними, собственно не храмы, а находящіяся въ связи съ каменными гробницами, производящими иногда впечатлѣніе дольменовъ, большія каменныя платформы, на которыхъ помѣщались изваянія предковъ, боготворимыхъ вполнѣ или наполовину. Нѣчто подобное мы находимъ на всѣхъ островахъ Тихаго океана; но своеобразность этихъ сооруженій на островѣ Пасхи состоитъ именно въ томъ, что платформы встрѣчаются очень часто и имѣютъ огромныя пропорціи, а также въ оригинальности и крупномъ размѣрѣ водруженныхъ на нихъ колоссальныхъ каменныхъ изваяній, производство которыхъ было наслѣдственно въ извѣстномъ классѣ скульпторовъ. Теперь уже ни одна изъ этихъ статуй не стоитъ прямо; въ большинствѣ случаевъ онѣ лежатъ въ болѣе или менѣе хорошо сохранившемся видѣ на своихъ подставкахъ или около нихъ. Томпсонъ описалъ 113 подобныхъ платформъ; самая громад-

ная изъ нихъ — платформа Тонгарики подъ Раной-Роракой, достигающая, вмѣстѣ со своими крыльями, 160-ти метровъ длины. Этотъ же путешественникъ насчиталъ на маленькомъ островѣ не менѣе 555 каменныхъ статуй указаннаго рода. Изъ нихъ, самыя мелкія — вышиною меньше 1 метра, самыя крупныя доходятъ до 21 метра. Замѣчательно, что эти статуи представляютъ лишь полуфигуры съ огромными головами. Рукъ или совсѣмъ нѣтъ, или онѣ только намѣчены плоскимъ рельфомъ на туловищѣ. Головы сзади обыкновенно срѣзаны, а спереди характерно обработаны въ извѣстномъ типѣ, причемъ всѣ отличаются громадными ушами, низкимъ выдающимся лбомъ, скуластыми щеками, длиннымъ, вогнутымъ вовнутрь носомъ, толстыми ноздрями и тонкими, сжатыми, но нѣсколько выдающимися впередъ губами. Головы сверху срѣзаны прямо, и на нихъ надѣвались огромныя цилиндрическія чалмообразныя красныя шапки, которыя, конечно, также свалились и теперь обыкновенно валяются по близости статуй. Фигуры эти на самой горѣ Рана-Рорака высѣкались изъ сѣраго вулканическаго камня, а шапки изготовлялись изъ краснаго туффа, добываемаго въ холмахъ Терааи, въ западной части острова. На нашемъ рисункѣ (стр. 78) изображена платформа съ однимъ истуканомъ подобнаго рода. На другихъ платформахъ ставилось до полдюжины такихъ фигуръ. Всѣ онѣ — порожденія художественнаго творчества, принадлежащаго къ наиболѣе загадочнымъ явленіямъ въ исторіи искусства.

Въ настоящее время на островѣ Пасхи изображенія предковъ и боговъ рѣжутся только изъ дерева. Такія изображенія можно изучать въ лондонскомъ, берлинскомъ, дрезденскомъ и мюнхенскомъ музеяхъ. Чисто-человѣческія фигуры обыкновенно считаются представляющими предковъ. Онѣ имѣютъ особенный типъ, отличающійся отъ типа вышеуказанныхъ старинныхъ каменныхъ изваяній между прочимъ строеніемъ головы и лица. Глаза, сдѣланные изъ вставленныхъ камней или костей, выступаютъ изъ-подъ выдающихся впередъ лобныхъ костей въ видѣ большихъ круглыхъ выпуклостей. Носъ — не впалый въ срединѣ, а горбатый, какъ у семитовъ. Ротъ—большой и открытый. Тѣло — до того тощее, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ явственно обрисовываются ребра. Но настоящими идолами острова Пасхи считаются деревянныя статуи, похожія на ящерицъ съ рыбьими головами и свидѣтельствующія о непосредственно-наивномъ воспріятіи художниками впечатлѣній природы.

Лучшимъ доказательствомъ того, что жители этого уединеннаго острова достигли сравнительно высокой культуры, служитъ тотъ фактъ, что они обладали настоящимъ, разработаннымъ фигуративнымъ письмомъ, образцы котораго сохранились отчасти на утвари, отчасти на скалахъ и на домовыхъ столбахъ, отчасти на особыхъ деревянныхъ табличкахъ, какія можно видѣть напр. въ вашингтонскомъ національномъ музеѣ и въ музеѣ Сантъ-Яго, въ Чили. Письмена на этихъ табличкахъ состоятъ изъ правильныхъ рядовъ часто повторяющихся знаковъ,

въ которыхъ можно различить стилизированныя изображенія изъ жизни животныхъ и людей. Это фигуративное письмо, видимо, представляетъ переходъ отъ пиктографіи къ идеографіи, уже способной передавать извѣстныя опредѣленныя понятія. Памятники такого рода ставятъ насъ уже на границу между первобытными и культурными народами.

Если отъ острова Пасхи мы перенесемся чрезъ Великій океанъ на берегъ Америки, то для того, чтобы добраться до ближайшихъ родственниковъ полинезійцевъ, до сѣверо-западныхъ индѣйцевъ, намъ нѣтъ надобности проникать еще дальше на востокъ, а слѣдуетъ, обратившись къ сѣверу, снова принять западное направленіе, и ничто не помѣшаетъ намъ найти и тутъ доказательство внутренней связи между обширными краями, простирающимися съ той и другой сторонъ Тихаго океана, — краями, изъ которыхъ „Новый Свѣтъ“, по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ, пережилъ подобно „Старому Свѣту“, и „палеолитическую“, и „неолитическую“ эпохи. Томасъ Вильсонъ въ прекрасномъ, сжатомъ обзорѣ недавно разсортивалъ и сопоставилъ найденныя въ Америкѣ произведенія человѣческой руки, относящіяся къ этимъ обѣимъ ступенямъ культуры, съ произведеніями, найденными въ Старомъ Свѣтѣ. Впрочемъ, палеолитическія находки, сдѣланныя въ Америкѣ, не представляютъ особеннаго художественнаго интереса, а такъ называемый Ленапскій камень (Lenape Stone) съ нацарапаннымъ на немъ изображеніемъ мамонта въ коллекціи Паксома самимъ Вильсономъ признается за поддѣльный. Истинной древности неолитическихъ произведеній Америки невозможно установить; древнѣйшимъ изъ нихъ, быть-можетъ, всего лишь нѣсколько столѣтій отъ роду, и, съ нашей точки зрѣнія, они относятся скорѣе къ этнографическому, чѣмъ къ доисторическому искусству. Въ виду этого, Цирусъ Томасъ, авторъ новѣйшаго сочиненія о доисторическихъ временахъ Америки, вообще полагаетъ, что раздѣленіе доисторической эпохи въ Европѣ на палеолитическую, неолитическую и бронзовую не примѣнимо къ Америкѣ.

Индѣйскія племена Сѣверной и Южной Америки, которыя мы считаемъ первобытными народами, стоящими на ступени позднѣйшей каменной эпохи, имѣютъ много религіозныхъ воззрѣній, общихъ съ полинезійскими. По словамъ Ратцеля, „почти ни одна черта полинезійской миѳологіи не отсутствуетъ въ Америкѣ“. Религія эта имѣетъ скорѣе пандемоническій, чѣмъ политеистическій характеръ. Весь міръ представляется населеннымъ духами. Въ растеніяхъ и животныхъ, главнымъ образомъ въ птицахъ, змѣяхъ, черепахахъ, рыбахъ, а также въ медвѣдяхъ и волкахъ, воплощаются творческія силы смутно сознаваемаго начальнаго существа, которое чаще въ нашихъ поэтическихъ произведеніяхъ, чѣмъ у нашихъ этнологовъ, называется „Великомъ Духомъ“; существо это во всей своей полнотѣ и чистотѣ проявляется прежде всего въ солнцѣ, поклоненіе которому въ болѣе или менѣе развитой формѣ

свойственно всѣмъ американцамъ. Божественными отпрысками небесъ признаются также вожди, пользующіеся почитаніемъ, какъ родоначальники племенъ; а такъ какъ племена ставятся въ связь съ священными животными, играющими важную роль въ сказаніяхъ о твореніи, то каждое племя имѣетъ свое особое священное животное, постоянно служащее гербомъ племени: это — тотемъ индѣйцевъ, соотвѣтствующій кобонгу австралійцевъ.

Сѣверо-западные американцы суть индѣйцы, живущіе на сѣверо-западномъ берегу Америки и на лежащихъ близъ него островахъ, преимущественно тлинкиты на материкѣ, гайды на островахъ королевы Шарлотты и жители острова Ванкувера. Такъ какъ эти племена обитаютъ между 50 и 60 градусами сѣверной широты, то понятно, что ихъ большинство сооружаетъ себѣ крѣпкія хижины, снабженныя крышами съ фронтонами; рѣзныя работы на этихъ хижинахъ, передъ ними и внутри нихъ составляютъ главную и наиболѣе своеобразную отрасль искусства этихъ народовъ, въ фантазіи которыхъ, какъ въ фантазіи меланезійцевъ и нѣкоторыхъ полинезійцевъ, страннымъ образомъ соединяются формы человѣка съ формами животныхъ. Прежде всего мы видимъ это на домовыхъ столбахъ и на гербовыхъ или тотемныхъ столбахъ, обыкновенно поднимающихся у входной двери высоко надъ домомъ и крышей, такъ что ихъ видно издалека. Изображенія эти составлены изъ сидящихъ другъ надъ другомъ, головою вверхъ или внизъ, схватившихъ другъ друга, иногда съ почти открытою пастью нападающихъ другъ на друга или держащихъ другъ друга фигуръ животныхъ или людей, причемъ эта фантастическая, ярко-раскрашенная рѣзьба обыкновенно увѣнчивается изображеніемъ животнаго-тотема. Объясненіе, данное Шурцемъ малайскимъ, меланезійскимъ и полинезійскимъ рѣзнымъ работамъ подобнаго рода, находитъ себѣ подтвержденіе въ этихъ художественныхъ произведеніяхъ сѣверо-западныхъ индѣйцевъ. И здѣсь высказывается тѣсная связь между культами предковъ, животныхъ, тотемовъ и мертвыхъ. Всѣ эти сооруженія имѣютъ характеръ родословныхъ деревьевъ (см. стр. 71 и 72). По сравненію съ рѣзьбою Новаго Мекленбурга, индѣйскія работы, несмотря на свою болѣе яркую окраску, въ которой зеленый и синій цвѣта присоединяются въ изобиліи къ старымъ тремъ цвѣтамъ (черному, бѣлому и красному, или къ черному, желтому и красному), отличаются бо̀льшею ясностью и трезвостью отдѣльныхъ мотивовъ, равно какъ и бо̀льшею рѣзкостью и гладкостью исполненія. Въ исторіи искусства онѣ принадлежатъ къ наиболѣе фантастическимъ его созданіямъ. Во входномъ залѣ берлинскаго музея народовѣдѣнія, гдѣ, среди коллекціи Якобсена, хранятся самыя замѣчательныя художественныя произведенія этихъ народовъ, вниманіе зрителя прежде всего привлекаетъ къ себѣ великолѣпный оригиналъ подобной тотемной колонны, произведеніе индѣйцевъ племени гайда (см. рис. на стр. 82).

У сѣверо-западныхъ американцевъ нѣтъ недостатка и въ большихъ




Тотемный столбъ индѣйскаго племени гайда. Съ оригинала, хранящагося въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія.

деревянныхъ изваяніяхъ, которыя должно считать изображеніями предковъ или предводителей, а не религіозными фигурами. Головы этихъ изваяній обыкновенно черезчуръ велики, туловища слишкомъ коротки, позы, въ предѣлахъ „фронтальности", подвижны и натуральны, а лица окрашены въ подражаніе татуировкѣ. Въ лучшихъ изъ этихъ изображеній видно бо́льшее пониманіе строенія тѣла, лица и отдѣльныхъ членовъ, особенно рукъ, чѣмъ въ превосходнѣйшихъ полинезійскихъ произведеніяхъ подобнаго рода. Въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія хранится множество такихъ деревянныхъ фигуръ величиною приблизительно въ натуру; изъ нихъ особенно хороша фигура присѣвшаго человѣка съ открытымъ ртомъ и поднятой вверхъ правою рукою; эту фигуру считаютъ изображеніемъ вождя, готовящагося произнести рѣчь (см. рис. на стр. 82).

Разнообразная домашняя утварь сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, изготовленная изъ дерева или камня, бываетъ обыкновенно также украшена головами животныхъ или людей, или же имѣетъ искаженную форму живыхъ существъ. Къ такой утвари относятся праздничныя маски, фантастическія гримасы которыхъ свидѣтельствуютъ о склонности фантазіи этого народа къ ужасному; сюда же относятся сѣрыя глиняныя трубки съ изображенными на нихъ искаженными фигурами животныхъ, похожими на находимыя въ Меланезіи; но прежде всего къ этому роду произведеній принадлежатъ горшки, употребляемые для пищи и для жира, а также чаши для питья, имѣющія форму звѣрей или людей. Животныя часто держатъ въ зубахъ или въ клювѣ другихъ животныхъ или даже крошечныхъ людей. Животное то стоитъ на ногахъ, причемъ спина его выдолблена въ видѣ челнока, то лежитъ на спинѣ, и тогда роль самаго сосуда играетъ выдолбленное брюхо. Въ Берлинѣ хранится, между прочимъ, чаша для питья, представляющая собою человѣческую фигуру съ глубоко-впалыми глазами и со скорченными ногами.

Изображенія на плоскости у этихъ народовъ вообще болѣе грубы и неумѣлы, чѣмъ ихъ пластическія произведенія. Рисунки на индѣйской палаткѣ изъ буйволовыхъ кожъ, хранящейся въ

берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, изображаютъ охоту трехъ племенъ, но эта сцена отличается безсвязностью и незаконченностью. Впрочемъ, нѣкоторыя животныя нарисованы такъ живо, что невольно напоминаютъ намъ о сосѣдствѣ эскимосовъ.

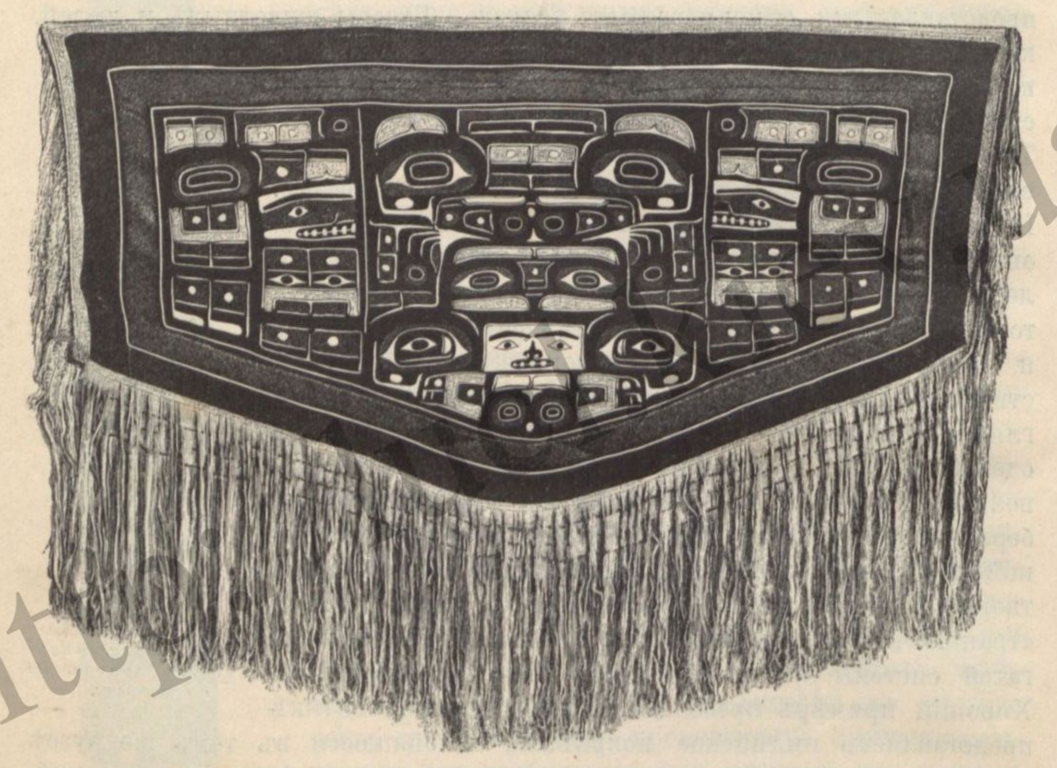
Гораздо важнѣйшее значеніе имѣетъ въ искусствѣ сѣверо-американскихъ индѣйцевъ орнаментика въ строгомъ смыслѣ слова. Это — во всемъ мірѣ наиболѣе разработанная орнаментика изъ глазъ, символизмъ которой, наитѣснѣйшимъ образомъ связанный съ религіозными представленіями, сразу поражаетъ всякаго. Головы животныхъ и людей, какъ онѣ ни стилизированы и ни превращены въ линейныя фигуры, отличаются гораздо большею непосредственностью, чѣмъ орнаментика группы Раротонги-Тубуая. Глаза этихъ головъ — особенно видная часть всей орнаментаціи и являются въ ней во множествѣ. По своему мотиву, какъ подробно объясняетъ это Шурцъ, они суть ничто иное, какъ сокращенная форма головы, изъ которой они произошли. Самыя же головы — только сократившіяся формы цѣлыхъ фигуръ животныхъ и людей, изображавшихся первоначально и долженствовавшихъ представлять собою ряды предковъ. Глаза глядятъ на насъ отовсюду: со стѣнъ и оружія, съ одежды и трубокъ, съ сидѣній и покрывалъ. Какъ позволительно судить по стулу вождя, хранящемуся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, воронъ, считающійся у сѣверо-западныхъ индѣйцевъ воплощеніемъ творца міра, солнце и глазъ, постоянно повторяясь и страннымъ образомъ сочетаясь, составляютъ основу богатой системы красно-сине-черно-желтой орнаментики. Хорошій примѣръ преобладанія глаза въ орнаментикѣ представляетъ индѣйское покрывало, находящееся въ томъ же музеѣ (см. рис. на стр. 84); сходное съ нимъ имѣется въ бременскомъ музеѣ.



Сѣверо-западно-американск. рѣзьба изъ дерева. По Бастіану.

Не покидая пока западной Америки, обратимся теперь на югъ, въ Калифорнію. Здѣсь мы тотчасъ наталкиваемся на многочисленные рисунки, нацарапанные на скалахъ, встрѣчающіеся во многихъ мѣстностяхъ Америки и бросающіе лучъ свѣта на культуру цивилизованныхъ индѣйцевъ, жившихъ во времена нашествія европейцевъ. Калифорнійскіе „петроглифы“ и сѣверо-аргентинскіе „кольчакви“ покрываютъ камни и скалы такъ же, какъ и шведскія „Hällristningar“ (см. стр. 39) и ихъ предшественники, ямочки и знаки на такъ называемыхъ „долбленныхъ камняхъ“. Но тогда какъ въ доисторическихъ шведскихъ рисункахъ на камняхъ преобладаетъ картинный, пиктографическій характеръ, въ американскихъ изображеніяхъ такого рода господствуетъ характеръ, письменный, идеографическій, замѣчаемый и въ другихъ рисункахъ индѣйцевъ.

Но, на ряду съ этими рисунками на скалахъ, имѣющими характеръ фигуративнаго письма, въ Калифорніи встрѣчаются также на скалахъ, подъ навѣсами скалъ и при входахъ въ пещеры настоящія картины битвъ и охоты, написанныя черной, бѣлой, красной и желтой земляными красками, и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ покрывающія большія площади скалъ. Животныя въ этихъ изображеніяхъ далеко не столь натуральны и живы, какъ животныя въ подобныхъ же картинахъ бушменовъ (см. стр. 56). Люди представлены по большей части спереди, съ поднятыми



Индѣйское покрывало, орнаментированное глазами. По Бастіану.

вверхъ руками, но неумѣло, въ видѣ силуэтовъ. Любопытно, что нѣкоторыя фигуры выкрашены наполовину въ черный цвѣтъ, наполовину въ красный, причемъ эта окраска произведена то вдоль, какъ напр. въ пещерѣ Санъ-Боргиты и подъ навѣсомъ скалы Санъ-Хуана, то поперекъ, какъ въ Пальмарито, на восточномъ склонѣ Сьерры де-Санъ-Франсиско. Связь между неловко-помѣщенными рядомъ фигурами приходится по большей части угадывать. Леонъ Дике насчитываетъ въ Нижней Калифорніи не менѣе тридцати мѣстъ, гдѣ найдены подобныя изображенія.

Индѣйцы, обитающіе или обитавшіе во всей сѣверной Америкѣ восточнѣе Скалистыхъ горъ — настоящіе „краснокожіе", разсѣянные остатки которыхъ донынѣ живутъ среди „блѣднолицыхъ", которые лишили ихъ старинныхъ жилищъ, старинной вѣры, стариннаго искус-

ства. То, что мы знаемъ объ искусствѣ этихъ „настоящихъ“ индѣйцевъ, въ значительной степени принадлежитъ исторіи или доисторическому прошлому, которое однако, какъ недавно убѣдительнымъ образомъ снова доказалъ Эмиль Шмидтъ, въ большинствѣ случаевъ не слишкомъ удалено отъ вторженія европейцевъ въ эту часть Америки. Свидѣтельствомъ художественной предпріимчивости этихъ индѣйцевъ являются прежде всего земляные холмы и валы, заставившіе американистовъ, называющихъ ихъ „mounds“, немало поломать себѣ голову. Эти „mounds“ при совершенно кругломъ основаніи имѣютъ конусообразную, а иногда и куполообразную форму, или же при четырехугольномъ основаніи пирамидальную форму, нерѣдко съ площадкою наверху и со ступенями на всѣхъ четырехъ граняхъ, или же наконецъ, форму неправильныхъ полувозвышеній, на которыя должно смотрѣть, какъ на огромныя, сложенныя изъ земли изображенія людей, четвероногихъ, птицъ, ящерицъ, черепахъ и т. п. Такъ называемые „Effigy-Mounds“, или звѣриные холмы, возвышающіеся не болѣе, какъ на два метра надъ поверхностью земли, но простирающіеся въ длину болѣе, чѣмъ на сотню метровъ, представляли бы собою совершенно особенный родъ художественныхъ произведеній, если бы было вообще возможно доказать, какъ утверждаетъ Цирусъ Томасъ, что древніе индѣйцы дѣйствительно желали изображать въ нихъ животныхъ, формы которыхъ теперь трудно различимы. Иногда приходитъ на мысль, что только фантазія бѣлыхъ завоевателей могла усмотрѣть въ этихъ земляныхъ холмахъ и валахъ фигуры животныхъ. Земляные валы служили большею частью военными укрѣпленіями; широкія платформы и террасы — очевидно для того, чтобы строить на нихъ жилища, а иногда и цѣлыя деревни; усѣченныя пирамиды со ступенями нерѣдко увѣнчивались алтарями, а собственно земляные холмы или „mounds“ въ тѣсномъ смыслѣ слова, изъ которыхъ высочайшій, пирамида Кагокіа (Cahokia), въ Иллинойсѣ, достигаетъ въ вышину до 30 метровъ, суть нечто иное, какъ могильные курганы. Предметы, открытые въ „mounds“, принадлежатъ вообще къ наиболѣе цѣннымъ произведеніямъ индѣйскаго искусства. Здѣсь найдены въ небольшомъ числѣ остатки простого плетенья и тканья, очень часто встрѣчаются хорошо отшлифованное каменное оружіе и орудія, переносящія насъ въ цвѣтущую пору позднѣйшей каменной эпохи; менѣе многочисленны, распространены неравномѣрно и болѣе сосредоточены лишь въ извѣстныхъ мѣстахъ изготовленные холоднымъ путемъ мѣдные топоры, ножи, рѣзаки, острія стрѣлъ и копій, иглы, шила и предметы украшенія — издѣлія, которыя завелись у индѣйцевъ раньше, чѣмъ у полинезійцевъ; нѣтъ также недостатка въ украшеніяхъ изъ кости, рога, раковинъ, перламутровыхъ пластинокъ и жемчужинъ, находимыхъ въ раковинахъ; глиняные сосуды, сформованные отъ руки или при помощи отпечатавшагося на нихъ плетенаго каркаса, съ простыми вдавленными или врѣзан-

ными, иногда раскрашенными орнаментами, напоминаютъ сосуды позднѣйшаго и самаго поздняго каменнаго періода Европы и встрѣчаются часто въ различныхъ пунктахъ области индѣйцевъ; но весь глиняный сосудъ нерѣдко и тутъ имѣетъ форму присѣвшаго человѣка или форму животнаго, напр. медвѣдя, лягушки, черепахи, сокола, совы. Впрочемъ, сосуды были высѣкаемы также изъ камня. Большую художественную рѣдкость составляютъ находимыя въ индѣйскихъ „mounds", искусно вырѣзанныя каменныя табачныя трубки, головкамъ которыхъ, чисто-поамерикански, приданъ видъ человѣческихъ фигуръ или животныхъ. Эмиль Шмидтъ даетъ слѣдующее описаніе этой индѣйской трубочной пластики, которую можно изучать главнымъ образомъ въ американскихъ музеяхъ: „То изображаются человѣческія головы, своими выразительными чертами лица, крупнымъ носомъ и широкими скулами, своими разрисованными или татуированными физіономіями напоминающія типъ индѣйской расы; то воспроизводятся четвероногія — бобры, выдры, дикія кошки, медвѣди, пантеры, волки, бѣлки, прыгунчики, или же птицы — цапли, орлы, тетеревятники, сарычи, вòроны, дубоносы и т. д., или, наконецъ, лягушки, змѣи, черепахи. Огромное большинство этихъ отлично сдѣланныхъ трубокъ (около 200 штукъ) найдено въ одномъ изъ земляныхъ холмовъ, въ такъ называемомъ холмѣ трубокъ, близъ Чилликота".

Каменныя трубки самой искусной работы изготовлялись на югѣ нынѣшняго штата Огіо, большая же часть мѣдныхъ предметовъ найдена была въ той области Верхняго Озера, гдѣ добывалась мѣдь, особенно въ Висконсинѣ, и если такъ называемые звѣриные холмы, за немногими исключеніями, составляютъ особенность южной части Висконсина, сѣверной части Иллинойса и сѣверо-восточнаго угла Іовы, то могильные холмы съ каменными камерами встрѣчаются главнымъ образомъ въ Теннесси и Кентукки — въ той индѣйской провинціи, въ которой господствовали самое художественное гончарное производство и самая фантастическая орнаментація, состоявшая изъ геометрическихъ фигуръ и изъ изображеній человѣка и животныхъ.

Уже не тотъ характеръ имѣетъ искусство такъ называемыхъ индѣйцевъ-пуэбло, въ **юго-западной части сѣверной Америки**. Ихъ каменныя и глиняныя художественныя издѣлія, образцами которыхъ служатъ, между прочимъ, обширныя постройки для общаго жилья, такъ сказать „однодомныя деревни", расположенныя на степныхъ холмахъ, и искусныя „Cliff dwellings" (жилища въ скалахъ на склонахъ утесовъ) представляетъ собою, повидимому, переходъ къ формамъ старинныхъ культурныхъ странъ Америки, пограничныхъ съ областями юго-западной Америки; то же самое можно сказать и о гончарномъ искусствѣ этихъ индѣйцевъ, горшечныя издѣлія которыхъ украшены по бѣлому фону черными или красными узорами въ видѣ спиральныхъ и волнообраз-

ныхъ линій, крючковатыхъ крестовъ и завитковъ, полосъ меандра или зигзаговъ.

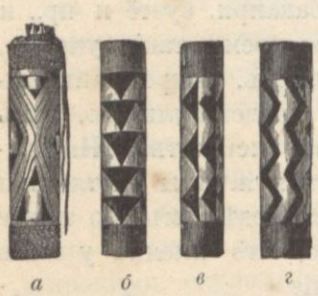
Изъ южно-американскихъ племенъ, принадлежащихъ къ культурной ступени каменной эпохи, только бразильскіе лѣсные индѣйцы достойны вниманія историковъ искусства. Изъ нихъ выдвигаются для насъ на первый планъ обитатели береговъ верхняго Шингу, южнаго притока Амазонки, а именно племена бакаири, ауэтё и пр., и это — преимущественно потому, что въ послѣднее время такіе ученые, какъ Пауль Эренрейхъ и Карлъ фонъ-денъ-Штейненъ, подробнѣйшимъ образомъ изучили искусство этихъ племенъ и представили его, какъ примѣръ первоначальнаго развитія вообще всякаго искусства. Названныя племена незнакомы съ металлами; у нихъ мужчины охотятся и ловятъ рыбу, а женщины отчасти занимаются земледѣліемъ, но также ткутъ и лѣпятъ глиняные горшки. Любопытно, что именно у нихъ можно было прослѣдить очевидное происхожденіе гончарнаго дѣла отъ подражанія болѣе древнимъ, употребляемымъ нынѣ только на крайнемъ югѣ Америки сосудамъ, сдѣланнымъ изъ тыквъ, и плетенымъ корзинкамъ, нерѣдко служившимъ для формованія горшковъ.



Рисунки на столбахъ у племени ауэтё. По К. фонъ-денъ-Штейнену.

Въ отношеніи способности къ пластикѣ, эти племена не уступаютъ большинству другихъ народовъ тихоокеанско-американской группы. Глиняная бакаириская кукла, снимокъ съ которой сдѣланъ фонъ-денъ-Штейненомъ, поразительно похожа на человѣческія изваянія, принадлежащія доисторической позднѣйшей каменной эпохѣ Европы. Рѣзныя деревянныя скамейки въ видѣ ягуаровъ, обезьянъ, грифовъ и клювачей столь же мало знакомятъ насъ съ какими-нибудь новыми сторонами искусства, какъ и глиняные горшки въ видѣ летучихъ мышей, броненосцевъ, лѣнивцевъ, утокъ, совъ, голубей, ящерицъ, лягушекъ и черепахъ. Замѣтимъ только, что горшки въ видѣ жабъ и ящерицъ изумительны по своей натуральности. Рисовальное искусство этихъ народовъ особенно наглядно доказываетъ связь между изображеніями естественныхъ предметовъ и геометрическими фигурами. Такъ рисунки на столбахъ въ „хижинѣ художниковъ" у племени ауэтё (см. прилагаемый рис.), изображающіе животныхъ въ угловатыхъ очертаніяхъ, между прочимъ ящерицу и змѣю съ ромбоидальными головами и обезьяну, тѣло которой состоитъ изъ двухъ треугольниковъ, сливающихся одинъ съ другимъ вершинами, ясно показываютъ, какимъ образомъ впечатлѣнія природы начинаютъ переходить въ геометрическія формы; образцы орнаментовъ въ домѣ старшины одной изъ бакаирискихъ деревень, — орнаментовъ, тянувшихся вдоль по фризу, составленному изъ окрашенныхъ въ бѣлую краску кусковъ коры, еще яснѣе доказываютъ, что обычные въ этихъ мѣстностяхъ орнаменты — угловато-стилизированные воспро-

изведенія цѣлыхъ животныхъ или ихъ частей. Названіе нѣкоторыхъ образцовыхъ узоровъ и ихъ объясненіе, единогласно даваемое туземцами, не допускаютъ никакого сомнѣнія въ правильности ихъ толкованія: волнообразныя и зигзагообразныя линіи означаютъ змѣй, пятна на кожѣ змѣй превратились въ точки, разставленныя около линій; рыбы получили преимущественно видъ ромбовъ съ разными приставками для отличенія однѣхъ породъ отъ другихъ; летучія мыши приняли форму трехугольниковъ, хотя обыкновенно трехугольникъ служитъ изображеніемъ единственной маленькой одежды женщинъ этихъ краевъ (улури). Любимый мотивъ орнаментики этихъ племенъ — ромбъ, всѣ четыре угла котораго заполнены черными трехугольниками. Они называютъ этотъ мотивъ „мерешу" — именемъ одной изъ мѣстныхъ рыбъ, имѣющей приблизительно ромбоидальную форму; трехугольники же внутри ромба означаютъ голову, хвостъ и плавники. Всѣ эти орнаменты можно видѣть, напр., на деревяжкахъ, вѣшаемыхъ на спинѣ и составляющихъ праздничное украшеніе племени бакаири. На прилагемомъ здѣсь рисункѣ *а* представляетъ узоръ мерешу, *б* — узоръ улури, *в* — узоръ летучей мыши, *г* — узоръ змѣи. Достойно вниманія заявленіе фонъ-денъ-Штейнена, что воспоминаніе о первоначальной идеѣ этихъ узоровъ сохранилось въ племени ауэтё менѣе живо, чѣмъ въ племени бакаири. Это подтверждаетъ наше мнѣніе (см. стр. 53), что геометрическіе декоративные узоры, каково бы ни было ихъ происхожденіе, по прошествіи нѣсколькихъ поколѣній теряютъ свое первоначальное значеніе и переходятъ въ сознаніе народовъ въ видѣ геометрическихъ фигуръ. Всѣ толкованія фонъ-денъ-Штейнена согласуются съ нашимъ собственнымъ выводомъ изъ наблюденія надъ доисторическими изображеніями, заключающимся въ томъ, что наблюденіе природы и бо́льшее или меньшее стилизированіе взятыхъ изъ нея формъ составляютъ основу всякаго искусства, всякой орнаментики, даже геометрическихъ линейныхъ узоровъ. Въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, первообразъ узора и способъ, какимъ возникаетъ послѣдній, различны, причемъ иногда бываетъ, что фигуры живыхъ существъ снова передѣлываются въ геометрическія формы. Но что развитіе орнамента, исходящее изъ наблюденія различныхъ предметовъ природы,



Бакаирскіе орнаменты. По К. фонъ-денъ-Штейнену.



Хижина Марутсе-Мамбундскаго царства. По Голубу.

всегда приводитъ къ тѣмъ же самымъ геометрическимъ фигурамъ — это, какъ мы уже замѣтили раньше, свидѣтельствуетъ о томъ, что человѣку прирождена склонность къ математикѣ.

3. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, знакомыхъ съ металлами.

Проведеніе границы между первобытными и культурными народами — задача, способная возбуждать споры. Если бы кто-либо захотѣлъ признавать за первобытные народы только „дикарей“ существующихъ охотой и рыбной ловлей, а народы на доисторическихъ ступеняхъ позднѣйшей каменной и ранней металлической эпохъ сталъ называть „полукультурными“, то противъ этого нашлось бы мало возраженій. Для насъ дѣло не въ названіи, а въ ходѣ развитія.

Въ доисторической Европѣ введеніе металловъ въ употребленіе, прежде всего бронзы, придало всему быту народовъ новый, болѣе отрадный, болѣе блестящій характеръ и выдвинуло на первый планъ новый способъ украшенія, хотя въ главныхъ отрасляхъ искусства, въ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи, поворотъ къ лучшему пониманію формъ и къ бо́льшей зрѣлости произошелъ не вдругъ, а постепенно; такъ, искусство „первобытныхъ народовъ“, умѣющихъ обработывать металлы, особенно желѣзо, напр., искусство африканскихъ негровъ и малайцевъ юго-восточной Азіи, еще далеко не во всѣхъ, хотя во многихъ отношеніяхъ, возвышается надъ искусствомъ первобытныхъ народовъ, незнакомыхъ съ металлами.

Къ малайцамъ умѣнье добывать и обработывать металлы было занесено, вѣроятно, съ сѣверо-запада, къ неграмъ — съ сѣверо-востока; но знакомство какъ тѣхъ, такъ и другихъ съ металлами древнѣе ихъ временнаго или мѣстнаго повышенія надъ первобытнымъ состояніемъ. Андрее даже считаетъ возможнымъ, что негры сами напали на способъ добыванія желѣза, тѣмъ болѣе, что „ихъ страна на всемъ своемъ протяженіи доставляетъ имъ хорошій, легко расплавляемый матеріалъ въ болотной рудѣ“. Бронза и латунь во всякомъ случаѣ были привезены къ неграмъ въ качествѣ дара чужихъ краевъ; однако большинство металлическихъ издѣлій тѣхъ негритянскихъ племенъ, которыя въ художественномъ отношеніи привлекаютъ къ себѣ наше вниманіе, изготовляются изъ бронзы или латуни.

Какъ къ неграмъ, такъ и къ малайцамъ древнія, чуждыя имъ и болѣе высокія культуры были занесены уже давно. Но тогда какъ малайцы подчинялись послѣдовательно индѣйскому, арабскому и китайскому вліяніямъ въ такой степени, что почти не осталось и слѣда ихъ собственнаго первобытнаго состоянія, негры, несмотря на напоръ на нихъ древнихъ египтянъ, арабовъ, мѣстами на востокѣ и индусовъ, столь упорно держались своихъ особенностей, что только на сѣверѣ занимаемой ими области, вмѣстѣ съ примѣсью чужой крови, произошла и

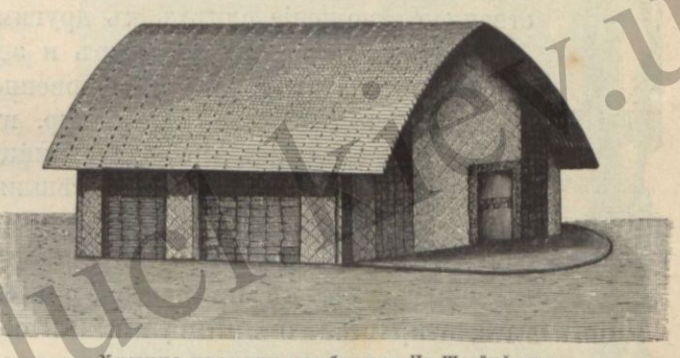
примѣсь чуждыхъ культурныхъ элементовъ; большая же часть „черной части свѣта", въ отношеніи внѣшнихъ и внутреннихъ свойствъ, мышленія и чувства, познаній и способностей своего населенія, составляетъ довольно однообразное цѣлое. „Африканцы", говоритъ Фробеніусъ въ своей статьѣ объ образномъ искусствѣ этого населенія, „африканизировали всякій матеріалъ", а потому „все, принесенное къ нимъ извнѣ, стушевывается".

Религія африканскихъ негровъ вообще стоитъ ступенью ниже религіи тихоокеанско-американской группы народовъ, съ которой религія негровъ имѣетъ то сходство, что одухотворяетъ всевозможные предметы и отчасти состоитъ въ поклоненіи предкамъ и животнымъ; но она отнюдь не достигаетъ такого же высокаго развитія космогоническихъ и миѳологическихъ представленій. Вѣра негровъ въ безсмертіе душъ сводится къ вѣрѣ въ привидѣнія; надѣленіе животныхъ, растеній, камней и произведеній человѣческой руки чудодѣйственными духовными силами приводитъ негровъ къ фетишизму, къ суевѣрному почитанію самыхъ разнообразныхъ предметовъ, становящихся священными благодаря какому-нибудь обстоятельству или колдовству. Служеніе фетишамъ достигло наибольшаго развитія въ сѣверной и средней Африкѣ. Но настоящіе человѣкообразные идолы болѣе распространены на берегу Атлантическаго, чѣмъ на берегу Индѣйскаго океана.

Мѣста, въ которыхъ у негровъ хранятся фетиши, замѣняютъ этому племени храмы. Въ самыхъ разнообразныхъ видахъ, на самыхъ отдаленныхъ мѣстахъ, въ самыхъ странныхъ убранствахъ смотрятъ фетиши какъ на посвященныхъ, такъ и на непосвященныхъ. Поэтому объ архитектурѣ собственно храмовъ у негровъ не можетъ быть и рѣчи.

При постройкѣ жилищъ господствуетъ у негровъ форма конуса съ круглымъ или овальнымъ основаніемъ. Въ жилищахъ простѣйшаго типа, стѣны и крыша не отдѣляются другъ отъ друга. Хижина, сплетенная изъ тростника или древесныхъ вѣтвей, не имѣющая оконъ и снабженная только однимъ низкимъ входомъ, похожа на улей или на настоящій конусъ, какъ напр. у кафровъ-зулусовъ въ юго-восточной Африкѣ и у стоящихъ антропологически выше ихъ племенъ ваганда и ваніро въ области истоковъ Нила—племенъ, у которыхъ хижины вождей, построенныя крайне тщательно, съ навѣсомъ надъ дверью, представляютъ собою высшую ступень развитія типа ульевъ. На болѣе высокой ступени по своей внѣшности стоятъ хижины съ конусообразной крышей и съ цилиндрической стѣной, встрѣчающіяся у большинства племенъ внутренней Африки на ряду съ жилищами, похожими на улья. Эта крыша опирается то на самую стѣну, то на окружающія ее снаружи вертикальныя подпорки, такъ что образуется галлерея въ родѣ веранды, то, наконецъ, на подпорки внутри хижины, причемъ между подпорками и стѣною образуется также галлерея. Какъ на характерные образцы второго типа, можно указать на хижины открытаго Голубомъ царства

Марутсе-Мамбунда (см. рис. на стр. 88), а на образцы третьяго типа— на хижины бетшуановъ въ юго-западной Африкѣ. Но въ Америкѣ можно встрѣтить и прямоугольное основанiе хижинъ. Оно попадается въ свайныхъ постройкахъ озеръ Морiа на внутренне-африканскомъ плоскогорьѣ, изобилующемъ рѣками и болотами; при болѣе высокомъ состоянiи искусства, на такомъ основанiи возводится слегка сводчатая крыша изъ черешковъ листьевъ пальмы-рафiя, какъ напр. у племени монбутту въ центрѣ Африки, которое посѣтилъ Швейнфуртъ (см. прилагаемый рис.); такое же основанiе является господствующимъ по всему Конго, въ областяхъ Огове, Габунъ и Камерунъ, гдѣ на немъ нерѣдко сооружаются помѣстительные и удобные дома. Если мы обратимся къ сѣвернымъ границамъ негритянскаго искусства, къ области Нигера-Бенуе въ Суданѣ, гдѣ негры обладаютъ болѣе значительною сѣверною культурою, то убѣдимся, что превосходство жителей этой полосы по части искусства выказывается именно въ архитектурѣ домовъ. Въ жилищѣ царя Уморусса въ Вида, по свидѣтельству Флегеля, рѣзныя деревянныя колонны поддерживаютъ низко-спускающуюся соломенную кровлю, а створки дверей, подобно колоннамъ, украшены искусной рѣзьбой. Къ югу отъ Вида, на Гвинейскомъ берегу, т.-е. опять-таки въ чисто-негритянской странѣ, въ ея древнемъ главномъ городѣ, Бенинѣ, завоеванномъ англичанами въ 1897 г., былъ недавно открытъ полуисторическiй мiръ искуства, о которомъ еще въ XVI столѣтiи имѣлись сообщенiя европейцевъ. Здѣсь архитектура, повидимому, достигла до бо̀льшаго развитiя, чѣмъ гдѣ-бы то ни было въ тропической Африкѣ. Подпорки веранды, равно какъ и балки плоскаго потолка въ царскомъ дворцѣ, надъ которымъ возвышались пирамидальныя башни, были украшены роскошными рельефными бронзовыми пластинками, и огромная бронзовая змѣя, извиваясь, спускалась внизъ съ средняго выступа крыши. Сдѣланныя здѣсь находки подтвердили вѣрность старинныхъ описанiй. Въ берлинскомъ и дрезденскомъ музеяхъ народовѣдѣнiя находятся головы такихъ змѣй, величиною въ натуру. Въ берлинскомъ и британскомъ музеяхъ можно видѣть также бронзовыя пластинки, на которыхъ изображенъ весьма правдиво входъ во дворецъ, занятый стражами изъ негровъ и украшенный отрубленными головами европейцевъ.


Хижина племени монбутту. По Швейнфурту.

Скульптура — главное искусство негровъ, къ которому почти всѣ

они обнаруживаютъ нѣкоторую способность. И у нихъ въ этомъ искусствѣ первостепенную роль играетъ рѣзьба на деревѣ и изъ дерева, обыкновенно оставляемая нераскрашенною; но на ряду съ нею, особенно въ западной Африкѣ, распространена рѣзьба изъ слоновой кости; въ литыхъ металлическихъ фигурахъ также нѣтъ недостатка, и бронзовыя издѣлія Гвинейскаго берега могутъ даже считаться наиболѣе поучительными произведеніями во всемъ этнографическомъ искусствѣ. Тѣмъ не менѣе, скульптура негровъ имѣетъ вообще другой характеръ, чѣмъ пластика тихоокеанскихъ и американскихъ племенъ. Она — трезвѣе и реалистичнѣе. Фантазія негровъ не склонна къ причудливому сочетанію фигуръ людей и животныхъ, а повсюду, гдѣ у вышеупомянутыхъ племенъ эти фигуры являлись бы въ значеніи генеалогическаго дерева, приводитъ ихъ въ простое, естественное отношеніе однѣхъ къ другимъ.


Фигура женщины-предка у негровъ бонго. По Швейнфурту въ „Artes africanae".

Ноги человѣческихъ фигуръ и здѣсь почти всегда слишкомъ коротки, но голова обыкновенно не чрезмѣрно велика, туловище же вытянуто, какъ напр. въ женской фигурѣ, изображающей одну изъ прародительницъ у негровъ бонго (см. прилагаемый рис.). Фантазія смѣшливыхъ негровъ прековывается преимущественно къ забавному, комичному, причудливому, вслѣдствіе чего въ ихъ скульптурѣ замѣтно стремленіе къ карикатурѣ, къ предпочтенію всего базобразнаго, необычнаго, непристойнаго, и нерѣдко въ совершенно невѣроятныхъ человѣческихъ фигурахъ проявляется несомнѣнное намѣреніе испугать, привести въ ужасъ.

Въ африканской скульптурѣ невозможно провести рѣзкую черту между идолами, изображеніями предковъ, часто называемыхъ „изображеніями душъ", изваяніями въ память умершихъ и между свободными созданіями искусства. Но поучительно прослѣдить въ этой скульптурѣ переходъ едва намѣченныхъ полугеометрическихъ формъ въ совершенно естественныя формы и въ ихъ преувеличенія, хотя и тутъ въ отдѣльныхъ случаяхъ путь могъ быть регрессивный. Охранительныя серьги колдуновъ „бамангвато" (бетшуановъ) въ мюнхенскомъ этнографическомъ музеѣ сильно напоминаютъ человѣческіе зародыши. Волшебная кукла племени бари, живущаго въ верхней области Нила, (въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ) какъ-бы съ сознательной глупостью щеголяетъ своими формами недоразвившагося человѣка. Обнародованныя Швейнфуртомъ статуи предковъ, стоящія гуськомъ передъ могилою старшины Янги у племени бонго, близъ Муди, представляютъ собою неуклюжія фигуры, изготовленныя съ наивною неумѣлостью. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ Фробеліусъ указалъ, какъ во всѣхъ частяхъ Африки, на могилахъ знатныхъ людей выставлялись на шестахъ головы благородныхъ, послѣдовавшихъ вмѣстѣ съ ними въ загробный міръ, какъ, благодаря

поклоненію черепамъ, эти столбы духовъ превратились въ образы предковъ, и какъ изъ этихъ столбовъ образовались человѣческія фигуры. Такимъ образомъ длинная шея, похожая на палку, или тонкое, длинное туловище, напоминающее собою шестъ, характеризующія иногда негритянскую пластику, являются остатками шестовъ, отъ которыхъ произошли означенныя фигуры.

Въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія есть много деревянныхъ негритянскихъ фигуръ, относящихся къ болѣе высокимъ ступенямъ развитія; но эти изваянія никогда не отличаются такимъ однообразіемъ выполненія, какое мы видимъ, при всей ихъ незрѣлости, въ фигурахъ съ острова Пасхи, съ Новой Зеландіи или изъ сѣверозападной Америки. Каждый негръ — реалистъ, фантазеръ и комикъ на свой ладъ. Фигура колѣнопреклоненной женщины съ чашами и ребенкомъ за спиною, изъ Дагоме, хранящаяся въ Берлинѣ, можетъ служить хорошимъ примѣромъ сравнительно вѣрнаго природѣ изображенія человѣка, въ которомъ однако особенности негритянской расы преувеличены. Деревянная статуэтка женщины, кормящей ребенка грудью, съ берега Лоанго, изданная Юстомъ и находящаяся въ его коллекціи, представляетъ явный примѣръ добросовѣстнаго стремленія къ живой характеристикѣ, какъ указываютъ на то зубы въ большомъ открытомъ ртѣ этой фигуры, ея горбатый еврейскій носъ, дѣйствительно встрѣчающійся на упомянутомъ берегу, ея декоративные рубцы. Деревянный рогатый идолъ съ р. Нигера (въ британскомъ музеѣ) — образчикъ фантастическихъ произведеній негритянскаго искусства, въ которомъ отъ страшнаго до смѣшного — всего одинъ шагъ.



Дверныя створки изъ дома вождя въ Эйрѐ. Съ оригинала, хранящагося въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

Самыя фантастическія работы негровъ по части рѣзьбы на деревѣ — камерунскіе лодочные носы, которые можно видѣть напр. въ берлинскомъ и мюнхенскомъ музеяхъ. По смѣшенію фигуръ животныхъ и людей, по рѣдко встрѣчающемуся въ Африкѣ орнаменту изъ глазъ, по обильной раскраскѣ въ черный, бѣлый, красный и зеленый цвѣта, эти произведенія нѣмецкихъ владѣній въ западной Африкѣ болѣе близки къ произведеніямъ нѣмецкой Океаніи (см. стр. 71), чѣмъ всѣ прочіе продукты африканскаго искусства. „Можетъ быть“, говоритъ Генрихъ Шурцъ, „будущее выяснитъ намъ исторію этихъ странныхъ произведеній, повидимому долженствующихъ пролить свѣтъ на многія новыя задачи“.

Мы уже говорили о рѣзьбѣ на дверныхъ столбахъ и на дверныхъ створкахъ у гаусскихъ негровъ въ области Нигера-Бенуе (стр. 91). Въ этой орнаментаціи, кромѣ концентрическихъ круговъ и ромбовъ, встрѣчаются крупныя фигуры животныхъ. Особенно интересны двѣ рѣзныя створки двери изъ дома вождя въ Эйрѐ (см. рис. на стр. 93), попавшія въ берлинскій музей народовѣдѣнія. Здѣсь въ нѣсколько рядовъ, помѣщенныхъ одинъ надъ другимъ, изображены горельефомъ фигуры людей и животныхъ и разсказаны неважныя происшествія, содержаніе которыхъ имѣетъ лишь этнографическій интересъ. Въ отношеніи исполненія, онѣ останавливаютъ на себѣ вниманіе не столько формами изображенныхъ плотныхъ, приземистыхъ, неуклюжихъ фигуръ, сколько строгою выдержкою началъ примитивнаго горельефа. Это замѣтилъ еще Юлій Ланге. Люди представлены то съ переда, то съ зада, то въ профиль; животныя, удивительно плохія по рисунку, изображены не иначе, какъ съ боку. Какъ бы то ни было, содержаніе этихъ изображеній, которое Флегель упросилъ объяснить ему владѣльца створокъ, весьма поучительно для сужденія о негритянскомъ искусствѣ. На первой площадкѣ первой створки изображена обезьяна, которая, будучи преслѣдуема леопардомъ и спасаясь отъ него, влѣзла на дерево. На послѣдней площадкѣ второй створки мы видимъ мужчину, удерживаемаго отъ убійства соблазнителя своей жены. Но между всѣми изображенными событіями трудно установить какую бы то ни было внутреннюю связь. Ясно, что ступень искусства, на которой стоятъ эти рельефы, уже не имѣетъ ничего общаго съ первоначальной ступенью, къ которой относятся произведенія охотничьихъ и рыболовствующихъ народовъ. Тѣмъ не менѣе оно еще соотвѣтствуетъ извѣстной „доисторической“ стадіи искусства.

Гораздо лучше, чѣмъ эти суданскіе негры, живущіе на границѣ высшей культуры, изображаютъ животныхъ негры, обитающіе въ ближайшемъ сосѣдствѣ съ бушменами, особенно вышеупомянутые бетшуаны, которые по части рѣзьбы на деревѣ превосходятъ многія другія негритянскія племена. Ручкамъ своихъ ложекъ они обыкновенно даютъ форму животныхъ, всего чаще жирафа, и нельзя не удивляться тому, какъ, при всей неумѣлости рисунка, эти жирафы вѣрны природѣ и вмѣстѣ съ

тѣмъ стилизированы. Понятіе объ этихъ предметахъ можно составить себѣ по ихъ образцамъ, хранящимся въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ и въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія (см. прилаг. рис.). Цѣлые сосуды, сдѣланные въ видѣ животныхъ, въ Африкѣ встрѣчаются рѣже и не столь характерны, какъ въ Америкѣ. Однако въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ-на-М. находится зулусскій деревянный сосудъ, имѣющій форму черепахи.

Отливка художественныхъ издѣлій изъ металловъ у негровъ болѣе всего развита опять-таки въ Бенинѣ, бронзовое производство котораго, существовавшее еще въ XVI и XVII столѣтіяхъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ обратило на себя сильное вниманіе европейцевъ. Послѣ 1897 г. въ Европу привезены въ значительномъ количествѣ бронзовыя головы, бронзовая утварь, главнымъ же образомъ бронзовыя пластинки съ рельефными изображеніями. Среди болѣе рѣдкихъ цѣлыхъ фигуръ животныя встрѣчаются чаще, чѣмъ люди. Львиную долю этихъ предметовъ получили берлинскій и британскій музеи; но не остались безъ нихъ и этнографическіе музеи Гамбурга, Дрездена, Вѣны, Лейпцига. Коллекція британскаго музея опубликована Ридомъ и Дальтономъ. Берлинскую коллекцію издастъ уже писавшій о ней Лушанъ. Мнѣнія расходятся относительно назначенія большихъ головъ, обыкновенно снабженныхъ круглымъ отверстіемъ въ верхней части черепа, иногда съ высокимъ головнымъ уборомъ, причемъ шея и подбородокъ совершенно закрыты бусами. Англійскіе ученые считаютъ эти головы сосудами для храненія слоновыхъ клыковъ, украшенныхъ роскошною рѣзьбою, а Лушанъ предполагаетъ существованіе связи между ними и поклоненіемъ черепамъ, умершимъ и предкамъ. Въ лучшихъ изъ такихъ головъ, особенно въ наилучшей головѣ берлинскаго музея, негритянскій типъ воспроизведенъ столь правдиво, индивидуальность лица схвачена столь вѣрно, отливка, произведенная съ утратою восковой модели (à cire perdue), столь превосходна, что только зрѣлое искусство культурныхъ народовъ можетъ противопоставить этимъ издѣліямъ нѣчто подобное. Пластинки съ рельефами нерѣдко бываютъ выгнуты вовнутрь, какъ-бы для того, чтобы быть набитыми на округлость. Кромѣ уже описанныхъ дворцовыхъ изображеній, на этихъ пластинкахъ изображены люди и животныя: люди, коротконогіе, длиннотѣлые, но не особенно большеголовые, представляютъ, какъ и всѣ изваянія нег-



Рукоятка бетшуанской ложки въ видѣ жирафа. Съ оригинала, находящагося въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

ровъ, частью европейцевъ, а именно португальцевъ въ костюмахъ XVI и XVII столѣтій, частью негровъ, причемъ эти послѣдніе по большей части одѣты и вооружены, какъ показываетъ прилагаемый рисунокъ пластинки изъ коллекціи Ганса Мейера, и рѣже, вѣроятно, только тогда, когда это — чужія племена, обнажены и татуированы. Большинство фигуръ обращено лицомъ прямо къ зрителю. Повороты, переходящіе за правило фронтальности, рѣдки, но встрѣчаются. Изъ животныхъ изображаются преимущественно имѣющія значеніе предковъ или фетишей: леопардъ, крокодилъ, змѣя, черепаха, акула, обезьяна, лягушка, а также слонъ, быкъ и антилопа. Фигуры находятся иногда въ томъ или другомъ отношеніи другъ къ другу, что можно сказать какъ о неграхъ, такъ и бѣлыхъ; но изображенныя на одной и той же пластинкѣ группами или отдѣльно, онѣ обыкновенно стоятъ неподвижно и смотрятъ прямо впередъ. Всѣ онѣ выдѣляются изъ фона, покрытаго узорами чеканной работы въ родѣ вытканныхъ на коврѣ. На нѣкоторыхъ, особенно старательно исполненныхъ, удачныхъ и старинныхъ произведеніяхъ пластики, хранящихся въ Лондонѣ, узоръ состоитъ изъ круговъ и крестовъ, въ огромномъ же большинствѣ случаевъ изъ четырехлепестковыхъ цвѣтовъ, видимыхъ какъ бы сверху и иногда потерявшихъ одинъ, два или три лепестка. По качеству работа бываетъ очень



Бронзовая пластинка изъ Бенина. Съ фотографіи.

различна. Особенно интересно „дерево фетишей“ или, какъ называютъ его Ридъ и Дальтонъ, „палка предковъ“, очевидно надмогильный шестъ упомянутаго вида, хранящійся въ гамбургскомъ музеѣ. Человѣческія головы и животныя и здѣсь находятся въ менѣе тѣсной взаимной связи, чѣмъ напр. у океанійцевъ.

Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что это бронзовое искусство занесено въ Бенинъ въ XVI вѣкѣ португальцами, какъ говорили о томъ англичанамъ сами бенинскіе негры. Но при какомъ бы то ни было взглядѣ на произведенія негровъ приходишь къ убѣжденію, что они и это искусство усвоили себѣ и „африканизировали“. Ридъ и Дальтонъ согласны съ Лушаномъ въ томъ, что изъ сохранившихся произведеній нѣтъ ни одного, которое не было бы дѣломъ негритянскихъ рукъ.

Изъ Бенина техника литья изъ бронзы и латуни очевидно распространилась по всей Гвинеѣ, гдѣ она еще и теперь процвѣтаетъ въ измѣненномъ видѣ. „Современныя работы ашанти и дагомейцевъ“, говоритъ Лушанъ, „безъ сомнѣнія, суть послѣдніе отпрыски стариннаго бенинскаго искусства; въ произведеніяхъ, представляющихъ постепенный переходъ отъ него къ нимъ, нѣтъ недостатка, такъ что мы должны предположить непрерывное упражненіе въ этомъ искусствѣ, продолжавшееся нѣсколько столѣтій“. Сравните, напр., латунный шестъ негровъ огбони изъ Лагоса въ лондонской коллекціи Кристи съ бенинскимъ деревомъ фетишей въ гамбургскомъ музеѣ. И этотъ шестъ свидѣтельствуетъ о томъ, насколько натуральнѣе, чѣмъ меланезійцы, негры соединяютъ для символическо-декоративныхъ цѣлей фигуры людей и животныхъ.

Своеобразный родъ рельефа у западно-африканскихъ негровъ мы видимъ также въ ихъ рѣзьбѣ на слоновой кости. Въ наши музеи попало множество мелкихъ бенинскихъ художественныхъ издѣлій изъ этого матеріала, отличающихся примитивной оживленностью. Разумѣется, въ отношеніи тонкости и свободы исполненія эти арабески, съ трудомъ вырѣзанныя на твердомъ веществѣ, не выдерживаютъ сравненія съ тѣми бронзовыми издѣліями, формы которыхъ первоначально лѣпятся изъ воску, но по матеріалу и замыслу арабески эти могутъ быть поставлены на одну доску съ бронзовыми произведеніями. Цѣлые слоновые клыки весьма искусно были превращаемы въ своеобразные художественные предметы, и нерѣдко вся поверхность клыка покрывалась полурельефною рѣзьбою. Что разсказывается и сопоставляется на этихъ клыкахъ — о томъ мы можемъ пока только догадываться. На слоновыхъ клыкахъ изъ Бенина, недавно привезенныхъ въ большомъ числѣ въ Европу вмѣстѣ съ упомянутыми бронзовыми издѣліями, опять-таки на ряду съ изображеніями негровъ, являются португальцы XVII столѣтія. Этого рода искусство существовало на всемъ Гвинейскомъ берегу. Большіе европейскіе этнографическіе музеи богаты разнообразными произведеніями такого рода, украшенными множествомъ различныхъ фигуръ;

иногда въ старѣйшихъ кабинетахъ рѣдкостей ихъ считаютъ средневѣковыми европейскими произведеніями.

Собственно линейная орнаментика негровъ представляется на первый взглядъ не требующею подробнаго объясненія. Темные треугольники или полукруги на свѣтломъ фонѣ, рядами спускающіеся или свѣшивающіеся съ верхняго края предметовъ или поднимающіеся съ нижняго края, правильные четырехугольники, расположенные въ шахматномъ порядкѣ, зигзагообразныя, параллельныя и перекрещивающіяся линіи встрѣчаются на югѣ и на сѣверѣ, на востокѣ и на западѣ страны, занимаемой неграми, на самыхъ разнообразныхъ предметахъ, въ самыхъ разнообразныхъ видахъ и, какъ кажется, уже давно играютъ роль лишь геометрическихъ украшеній. Изъ прямолинейныхъ орнаментовъ вниманія заслуживаютъ напр. рѣзные на деревѣ или на камнѣ узоры южныхъ африканцевъ, подражающія плетенью; ихъ происхожденіе очевиднѣе, чѣмъ происхожденіе большинства другихъ мотивовъ, ведущихъ свое начало, какъ предполагаютъ, отъ тканья. На прилагаемомъ рисункѣ изображенъ украшенный такимъ образомъ наконечникъ зулусской трубки, хранящійся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Замѣчателенъ также крючковатый крестъ на латунныхъ гирькахъ ашантіевъ и въ татуировкахъ въ области р. Куплу. Такимъ образомъ крючковатый крестъ встрѣчается и въ Индіи и въ Европѣ, въ Америкѣ и въ Африкѣ, и мы соглашаемся съ Лушаномъ, замѣчающимъ по его поводу: „Я лично вѣрю пока въ возможность того, что этотъ знакъ появился совершенно самостоятельно и независимо у различныхъ народовъ и въ разную пору“.


Каменный наконечникъ зулусской трубки съ орнаментомъ въ видѣ плетенья. По Ратцелю.

Въ негритянской орнаментикѣ отнюдь нѣтъ также недостатка въ кривыхъ и волнообразныхъ линіяхъ. Розетки на ножнахъ меча изъ Либеріи (въ стокгольмскомъ музеѣ) производятъ впечатлѣніе стилизированныхъ цвѣтковъ. На бронзовыхъ сосудахъ гаусскихъ негровъ встрѣчается также фигура, состоящая изъ трехъ подобій буквы Г, исходящихъ изъ одного общаго центра. Разсматривая эти сосуды, мы снова доходимъ до крайней границы настоящей негритянской орнаментики, которая, подобно всей орнаментикѣ доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, отличается рѣдкостью употребленія мотивовъ растительнаго царства сравнительно съ пользованіемъ человѣческими, животными и линейными мотивами.

Но этнологія не преминула объяснить негритянскую, слагающуюся изъ формъ человѣка и животныхъ, равно какъ и линейную орнаментику такимъ же образомъ, какъ это было сдѣлано относительно океанійской и бразильской. Карлъ Вейле указалъ, что ящерица составляетъ въ Африкѣ основную форму значительной части линейнаго орнамента, и что въ различныхъ узорахъ можно распознать разные виды ящерицъ, на-

чиная съ крокодила и кончая гекко и сцинкомъ; иногда эти орнаменты являются чрезмѣрно развитою, чаще же отощавшею формою своего первообраза (см. прилаг. рис.).

* * *

Негры, не затронутые древнею цивилизаціею береговъ Нила и побережья Средиземнаго моря, несмотря на знакомство свое съ желѣзомъ и обработкою бронзы, въ сущности могутъ считаться первобытнымъ народомъ, но относительно малайцевъ это справедливо только въ извѣстной степени, хотя этнографія и причисляетъ ихъ къ первобытнымъ народамъ. Собственно малайскій міръ юго-восточной Азіи, опять-таки преимущественно міръ островов, граничитъ на сѣверѣ и западѣ съ древними культурными народами Азіи, а на востокѣ соприкасается съ меланезійцами и микронезійцами, о которыхъ мы уже говорили. Современное намъ народовѣдѣніе причисляетъ къ малайцамъ прежде всего обитателей Зондскихъ острововъ, Суматры, Борнео, Явы, Целебеса, Моллукскихъ и Филиппинскихъ острововъ. Въ этнографическомъ отношеніи эти малайцы представляютъ собою смѣшанное племя со многими разновидностями, а потому изученіе ихъ съ точки зрѣнія исторіи искусства наталкивается на многія противорѣчія и трудности. Развалины огромныхъ построекъ, изъ которыхъ самыми величественными надо признать руины буддійскаго храма въ Боробудорѣ, на Явѣ, съ 555-ю нишами для статуй Будды въ натуральную величину, — принадлежатъ не полукультурному состоянію первобытнаго народа, а браманской и буддійской культурѣ Индіи. То же самое можно сказать и о встрѣчающихся здѣсь многочисленныхъ каменныхъ и бронзовыхъ индусскихъ статуяхъ боговъ. Великолѣпные зеленые, коричневые и синіе глиняные, нерѣдко украшенные драконами сосуды, которые, по свидѣтельству Адольфа-Бернгарда Мейера, принадлежатъ на Борнео и прежде принадлежали на Филиппинахъ къ самымъ цѣннымъ предметамъ утвари въ туземныхъ семействахъ, переходившимъ изъ рода въ родъ, — эти сокровища искусства завезены изъ Китая много столѣтій тому назадъ. Индостанское вліяніе на острова восточно-индѣйскаго архипелага и торговыя сношенія съ Китаемъ существовали еще въ началѣ нашихъ Среднихъ Вѣковъ, можетъ-быть, даже ранѣе. Въ болѣе поздній періодъ Среднихъ Вѣковъ побѣдоносно вступилъ на малайскіе острова исламъ. Вмѣсто старинныхъ индусскихъ храмовъ стали сооружаться мечети, лишенныя какого бы то ни было изящества; искусство литья изъ бронзы было забыто; арабское письмо сдѣлалось хранителемъ довольно незначительной малайской исторіи и поэзіи. Нѣсколько столѣтій послѣ того, на малайскіе острова, особенно на Яву, хлынулъ широкій потокъ европейской цивилизаціи, и


Африканскій орнаментъ въ видѣ ящерицъ. По Вейле


Баттакскій волшебный жезлъ. По Ратцелю.

китайская промышленность еще въ настоящее время соперничаетъ здѣсь съ европейскою, вытѣсняя древнія туземныя изящныя ремесла. Поэтому мы наврядъ имѣли бы право говорить о малайскомъ искусствѣ, какъ объ искусствѣ первобытнаго народа, стоящаго на ступени металлической эпохи, если бы древнее малайство не удалилось съ береговъ и изъ большихъ городовъ въ горы и внутрь острововъ и не сохранилось тамъ до извѣстной степени въ чистомъ видѣ. О Явѣ, пожалуй, можно совсѣмъ умолчать. Въ данномъ случаѣ всего интереснѣе для насъ Суматра, Борнео и Люцонъ. Такія племена, какъ баттаки на Суматрѣ и на сосѣднемъ остр. Ніасѣ даяки на Борнео, тагалы, кіанганы и игорроты на Люцонѣ, еще въ настоящее время даютъ возможность имѣть понятіе о первоначальномъ состояніи малайскаго искусства, и если мы будемъ говорить главнымъ образомъ объ искусствѣ даяковъ острова Борнео, то лишь потому, что лучше всего познакомились съ этимъ предметомъ, благодаря извѣстной книгѣ Л.-Р. Гейнса.

До своихъ сношеній съ индусами и китайцами, малайцы, какъ уже доказалъ Крауфордъ на основаніи ихъ языка, были народомъ, занимавшимся земледѣліемъ и скотоводствомъ, тканьемъ изъ растительныхъ волоконъ, добываніемъ и обработкой желѣза, можетъ-быть, также золота, къ которому лишь позднѣе присоединились мѣдь и олово, гончарнымъ дѣломъ, въ которомъ однако не достигли особеннаго мастерства; съ любовью предавались они мореплаванію и торговлѣ и, выработавъ свое собственное буквенное письмо, уже были готовы переступить чрезъ границу первобытнаго состоянія; между тѣмъ ихъ религіозныя воззрѣнія сводились къ такому же культу душъ, предковъ и животныхъ, какой мы видѣли въ Америкѣ и въ Океаніи, и въ нѣкоторомъ отношеніи даже приближались къ такой же боязни привидѣній и къ такому же фетишизму, какіе наблюдаются у негровъ. Культъ предковъ, представленіе о кораблѣ мертвыхъ, отвозящемъ души въ загробный міръ, и о птицѣ-носорогѣ, замѣняющей собою корабль мертвыхъ, какъ только загробный міръ переносится за облака, оплодотворили художественную фантазію малайцевъ. Изображенія предковъ, нагроможденныя другъ на друга или расположенныя въ видѣ ряда фигуръ людей и животныхъ, подобныя видѣннымъ нами въ Меланезіи, особенно на Новомъ Мекленбургѣ, и въ Америкѣ, осо-

бенно у сѣверо-западныхъ индѣйцевъ, — Шурцъ недавно нашелъ у баттаковъ. Какъ на образцы такихъ изображеній, можно указать на волшебные жезлы, хранящіеся въ лейпцигскомъ и дрезденскомъ этнографическихъ музеяхъ (см. рис. на стр. 100); наиболѣе же полнымъ воплощеніемъ миѳовъ о кораблѣ мертвыхъ можно считать баттакскую модель гроба въ видѣ корабля съ головой и хвостомъ птицы-носорога, въ дрезденскомъ музеѣ, и даякскую картину съ подобными кораблями, въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Если въ виду этого нѣтъ ничего невозможнаго въ томъ, что древне-малайская культура послужила исходнымъ пунктомъ всего разсмотрѣннаго нами малайскаго, полинезійскаго и сѣверо-западнаго американскаго искусства, то нельзя отрицать и того, что искусство этой зоны шло другою, пожалуй, даже противоположною дорогой. При изученіи искусства первобытныхъ народовъ до сихъ поръ почти постоянно ускользаетъ отъ насъ послѣдовательность, въ какой развились одно за другимъ явленія, существующія въ одно и то же время. Научное изслѣдованіе въ этомъ случаѣ то-и-дѣло попадаетъ въ глухіе закоулки и хорошо дѣлаетъ, признавая ихъ таковыми.



Баттакскій домъ. Съ модели, имѣющейся въ дрезденск. этнографич. музеѣ.

Архитектура жилищъ у малайцевъ имѣетъ свой весьма опредѣленный отпечатокъ. Среди первобытныхъ народовъ они являются самыми ревностными любителями свай, и тамъ, гдѣ не дѣйствовало на нихъ чужеземное вліяніе, до сихъ поръ остались вѣрны свайнымъ постройкамъ. Даже на сушѣ они устраиваютъ себѣ жилища обыкновенно на сваяхъ, иногда возвышающихся болѣе чѣмъ на 12 метровъ надъ поверхностью земли. Городъ Палембангъ на Суматрѣ, въ которомъ роль главной улицы играетъ рѣка Монзи,—Венеція Суматры, городъ свайныхъ построекъ на водѣ; даякскія деревни въ дѣвственномъ лѣсу на Борнео и описанныя Гансомъ Мейеромъ деревни тагаловъ и игорротовъ на горныхъ вершинахъ Люцона состоятъ изъ свайныхъ селеній на сушѣ; помѣстительные семейные дома баттаковъ на Суматрѣ и однодомныя жилища даяковъ на Борнео держатся на сваяхъ точно такъ же, какъ и самыя маленькія хижины этихъ острововъ. У всѣхъ малайскихъ племенъ общее правило — строить жилье съ четырехугольнымъ планомъ, столь удобнымъ при свайныхъ сооруженіяхъ; круглыя, овальныя или восьмиугольныя постройки встрѣчаются лишь въ видѣ исключенія. Высо-

кая крутая крыша, представляющая достаточное сопротивленіе тропическимъ дождямъ, бываетъ то покатая, то съ фронтономъ, то соединяетъ въ себѣ и покатость, и фронтонъ (см. рис. на стр. 101), какъ напр. у баттаковъ, у которыхъ косо-выдающіеся фронтоны поднимаются надъ крутыми скатами крыши. Болѣе обширныя зданія въ рѣдкомъ случаѣ не снабжены верандами, которыя, впрочемъ, иногда замѣняются открытымъ досчатымъ помостомъ, свободно проложеннымъ между сваями на высотѣ нижняго этажа. Для соединенія отдѣльныхъ частей сооруженія въ большинствѣ древнемалайскихъ странъ употребляются только веревки изъ лыка или петли изъ ротанга. Въ украшеніи и убранствѣ домовъ нѣтъ недостатка. У баттаковъ наружныя стѣны расписаны по бѣлому фону многочисленными черными и красными орнаментами или изображеніями животныхъ, а верхи фронтовъ украшены рѣзными изъ дерева символическими головами быковъ. У игорротовъ встрѣчаются изваянныя на дверныхъ столбахъ человѣческія фигуры. У даяковъ фронтоны обыкновенно покрыты обильною рѣзьбою, нерѣдко представляющею завитки, а къ стѣнамъ и на балкахъ придѣланы „рѣзныя фигуры демоновъ и разныя уродливыя маски“, иногда ясно свидѣтельствующія о китайскомъ вліяніи.



Кіанганскія изваянія предковъ. По А.-Б. Мейеру.

Древняя скульптура малайцевъ въ сущности представляетъ собою рѣзьбу по дереву, хотя почти вездѣ у нихъ встрѣчаются также грубыя каменныя фигуры. И въ этой скульптурѣ главную роль играютъ изваянія людей, иногда выдаваемыя за изображенія предковъ; но на ряду съ ними встрѣчаются и такія человѣческія фигуры, которыя, хотя и не

служатъ предметами поклоненія, однако считаются олицетвореніями добрыхъ или злыхъ духовъ и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ ставятся у дверныхъ столбовъ, близъ могильныхъ домиковъ и на дорогахъ для отвращенія дурныхъ вліяній. Хотя эти фигуры въ отношеніи своихъ общихъ пропорцій не столь плохи, какъ меланезійскія и не имѣютъ столь безобразно-большихъ головъ, какъ эти послѣднія, однако въ малайскихъ изваяніяхъ человѣческія формы бываютъ схвачены и переданы нисколько не лучше, чѣмъ въ меланезійскихъ. Впрочемъ, между фигурами, принадлежащими разнымъ островамъ и племенамъ, можно подмѣтить нѣкоторыя типическія различія. Идолы и фигуры предковъ съ острова Ніасса, представленные по большей части присѣвшими и съ покрытыми головами, при тщательной работѣ и вѣрномъ числѣ пальцевъ на рукахъ и на ногахъ, отличаются рѣзкими чертами лица, толстыми губами и короткими, вздернутыми вверхъ носами. Гораздо безобразнѣе подобныя фигуры баттаковъ въ дрезденской коллекціи: головы у нихъ — овальныя, лица и носы — плоскіе, члены тѣла — непропорціональные и безформенные; производимое ими общее впечатлѣніе крайне незначительно. Напротивъ того, дрезденскія фигуры предковъ, привезенныя отъ игорротовъ съ о. Люцона, отличаются выразительностью; правда, и въ нихъ взаимное отношеніе частей тѣла и формы его отдѣльныхъ членовъ переданы съ удивительною небрежностью, но лица съ ихъ монгольскими глазами и загнутыми внизъ носами очень типичны, а въ движеніяхъ и позахъ выказывается стремленіе къ воспроизведенію индивидуальной жизни. На прилагаемомъ рисункѣ (стр. 102) изображены двѣ фигуры предковъ — произведенія кіангановъ, близко родственныхъ съ игорротами: женщина съ ребенкомъ на спинѣ и воинъ съ поднятой вверхъ рукою.



Даякскій кеньяланъ. По Гейну.

Говоря о малайскихъ рѣзныхъ издѣліяхъ, представляющихъ смѣсь фигуръ людей и животныхъ и связанныхъ съ религіозными представленіями этого племени, мы уже упоминали о стилистически-вырѣзанныхъ волшебныхъ жезлахъ баттаковъ. Къ подобнымъ предметамъ можно причислить такъ называемые кеньяланы даяковъ, хранящіеся въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ (см. прилаг. рис.). Эти своеобразно-компонованныя и раскрашенныя рѣзныя издѣлія, употребляемыя во время церемоній на охотничьихъ празднествахъ, представляютъ странныя сочетанія фигуръ животныхъ и людей на спинѣ стилизированной птицы-носорога. Если принять во вниманіе назначеніе этихъ предметовъ, миѳологическое значеніе сказанной птицы и внѣшнее сходство этихъ работъ съ издѣліями меланезійцевъ и сѣверо-западныхъ американцевъ, то придется,

вмѣстѣ съ Шурцемъ, признать ихъ важными звеньями въ общей цѣпи подобныхъ изображеній.

Самостоятельная туземная живопись малайцевъ можетъ быть названа скорѣе пиктографіей, чѣмъ писаніемъ картинъ. Это можно сказать даже относительно изданныхъ Грабовскимъ большихъ даякскихъ таблицъ съ изображеніемъ кораблей мертвыхъ. Но живопись играетъ важную роль въ декоративномъ искусствѣ этихъ племенъ. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть на дома баттаковъ и на щиты даяковъ. Здѣсь нельзя отдѣлить живопись отъ орнаментики. Но въ этой области первоначальныя малайскія формы заслонены такимъ слоемъ индійскихъ, китайскихъ и арабскихъ мотивовъ, что почти невозможно распознать того, что первоначально было исключительно достояніемъ малайцевъ.



Даякскій щитъ. По Гейну.

Малайская орнаментика, заимствованная изъ міра животныхъ, въ изображеніяхъ на плоскости обнаруживаетъ несомнѣнную склонность превращаться въ геометрическія формы, и въ малайскихъ кругообразно и криволинейно изгибающихся узорахъ видно стремленіе къ подражанію формамъ растеній, вызванное знакомствомъ съ индійской и китайской орнаментикой. Тигры и драконы китайскихъ щитовъ обращаются на щитахъ даяковъ въ хари демоновъ съ вытаращенными глазами, открытымъ ртомъ и огромными клыками, иногда съ остаткомъ формъ человѣческаго тѣла. На даякскомъ щитѣ, хранящемся въ берлинскомъ музеѣ (см. прилаг. рис.) все это еще явственно различимо, но на щитѣ изъ внутреннихъ частей Целебеса, въ лейденскомъ музеѣ, составныя части изображенія такъ разбросаны, что нуженъ нѣкоторый навыкъ, чтобы видѣть въ нихъ нѣчто цѣлое. Существующая уже 400 лѣтъ рукоятка меча въ вѣнскомъ этнографическомъ музеѣ можетъ служить примѣромъ превращенія физіономіи въ арабеску, напоминающую собою растеніе (см. прилаг. рис.). Но что состоящій изъ завитковъ орнаментъ съ Суматры (см. рис. на стр. 105), скопированный Гейномъ съ Форбеса, изображаетъ тигра съ поджатыми ногами, со свернутымъ хвостомъ и съ глазами въ видѣ завитковъ, — объ этомъ можно догадаться лишь тогда, когда познакомишься со всѣмъ общимъ ходомъ развитія орнамента у этихъ народовъ. Только тогда, независимо отъ линій лица, въ концентрическихъ кругахъ и волютахъ можно усмотрѣть присущіе повсюду глаза; лишь тогда перестанешь удивляться, что арабески, похожія на растенія, какія мы видимъ на даякскихъ гробахъ (см. рис. на стр. 105), лучшіе знатоки признаютъ за головы птицы-носорога, тѣсно связанной съ религіозными представленіями этихъ народовъ.



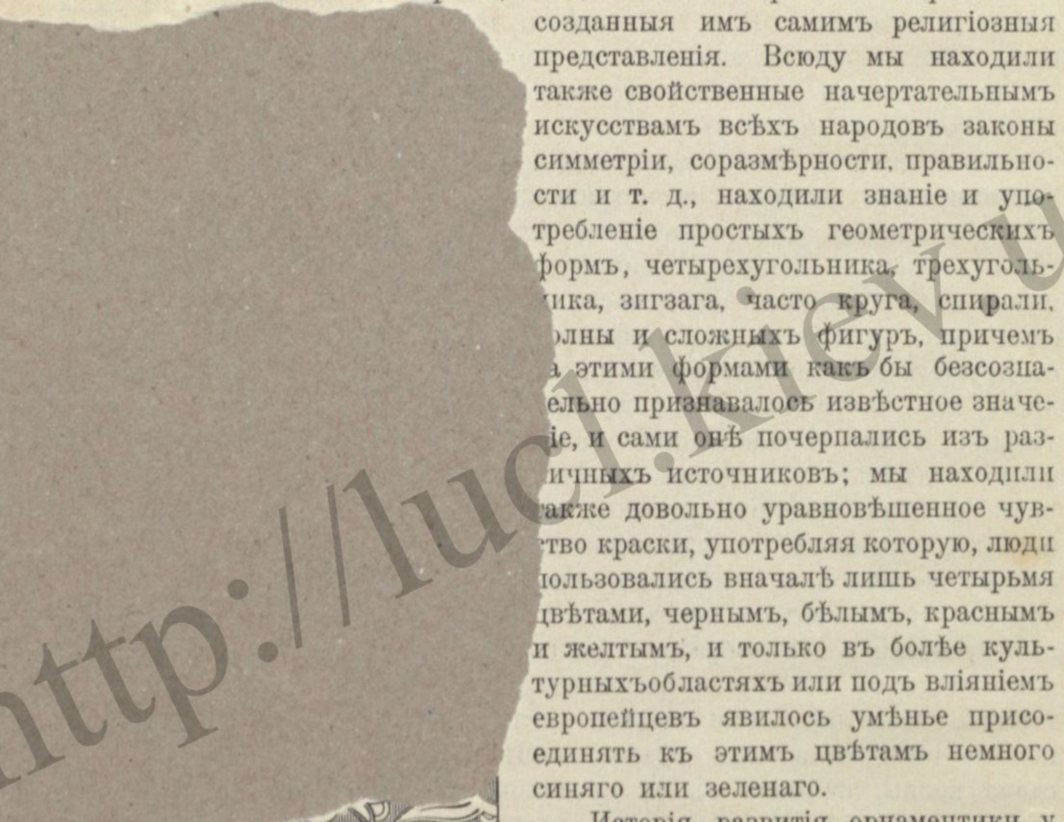
Рукоятка меча съ остр. Явы. По Гейну.

Въ линейной орнаментикѣ малайцевъ, на ряду со всѣми извѣстными простыми сочетаніями, постоянно выказывается наклонность къ свертыванью концовъ въ завитки, какую мы видѣли также на Новой Гвинеѣ; такимъ образомъ свободно-оканчивающіяся линіи принимаютъ видъ круглыхъ крючковъ, а подобные крючки нерѣдко снова переходятъ въ угловатые. Къ этимъ мотивамъ присоединяются круговыя линіи, розетки, дельтоиды, ромбы и пламенники. Рисунки богаче и изящнѣе, чѣмъ мы видѣли их
поръ. Тогда какъ узоры тканей поч
тельно индусскіе по происхожденію
ній — корзинъ, циновокъ, шляпъ —
витіе ихъ въ ихъ настоящемъ видѣ,
дѣйствительно имѣетъ геометрическ
„Элементы всѣхъ этихъ криволинейных
тенья“, говоритъ Гейнъ, „представля
имно соразмѣренныя окружности,
одна подлѣ другой въ видѣ ритмич
съ другомъ въ соприкосновеніе и о
щихъ ихъ касательныхъ, оригинал
узоры“. Тонкіе и талантливые орн
скихъ издѣліяхъ изъ дерева, бамбук
часто видимъ красивую игру то п
нейныхъ мотивовъ, то геометричес
вильно, изгибающихся въ видѣ огне
простыя линіи нерѣдко переходятъ в
ныя арабески и волнообразные завит
ясно видно на бордюрахъ различных
торыхъ, если послѣдніе имѣютъ угл
полосы меандра, а если вообще окру
схема волны, начиная съ ея простѣйш
крайне затѣйливыми рисунками; когда же къ этому орна
менту присоединяется подражаніе листьямъ, то получается, въ полномъ смыслѣ слова, вѣточка ползучаго растенія, какъ это видно на бордюрахъ различныхъ даякскихъ издѣлій (см. рис. на стр. 106). Очевидно, такіе узоры, какъ послѣдніе въ представляемомъ нами рядѣ, не могутъ быть древне-малайскимъ наслѣдіемъ и образовались подъ западнымъ вліяніемъ. Они указываютъ намъ, что мы уже стоимъ на рубежѣ той ступени искусства, которою занимались въ настоящемъ отдѣлѣ.

Орнамен
на даякскомъ гробѣ. По Шуртцу.

Разсмотрѣніе искусства первобытныхъ народовъ заставило насъ посѣтить ледяныя пространства дальняго сѣвера и пустыни самыхъ отдаленныхъ краевъ умѣреннаго пояса, но всего долѣе оно удержало насъ въ жаркихъ тропическихъ странахъ, щедро надѣленныхъ всѣми дарами

природы. Мы видѣли повсюду, что искусство различныхъ народовъ является, съ одной стороны, отраженіемъ ихъ экономическаго положенія, а съ другой, результатомъ географическихъ и климатическихъ условій, въ которыхъ они живутъ; вездѣ оказывалась раса творцовъ художественныхъ произведеній, вездѣ въ этихъ произведеніяхъ выводились на сцену знакомые данному народу звѣри, вездѣ сказывались особенности обитаемой имъ страны, вездѣ въ его твореніяхъ выражались созданныя имъ самимъ религіозныя представленія. Всюду мы находили также свойственные начертательнымъ искусствамъ всѣхъ народовъ законы симметріи, соразмѣрности, правильности и т. д., находили знаніе и употребленіе простыхъ геометрическихъ формъ, четырехугольника, трехугольника, зигзага, часто круга, спирали, волны и сложныхъ фигуръ, причемъ за этими формами какъ бы безсознательно признавалось извѣстное значеніе, и сами онѣ почерпались изъ различныхъ источниковъ; мы находили также довольно уравновѣшенное чувство краски, употребляя которую, люди пользовались вначалѣ лишь четырьмя цвѣтами, чернымъ, бѣлымъ, краснымъ и желтымъ, и только въ болѣе культурныхъ областяхъ или подъ вліяніемъ европейцевъ явилось умѣнье присоединять къ этимъ цвѣтамъ немного синяго или зеленаго.



Малайскія узорчатыя полосы. По Гейну.

Исторія развитія орнаментики у народовъ, находящихся въ первобытномъ состояніи, подтверждаетъ то, что мы могли предполагать на основаніи знакомства съ доисторической эпохой. Мы видѣли, что орнаментика у этихъ народовъ произошла, съ одной стороны, отъ наблюденія надъ природой, съ другой, изъ самой техники того или другого производства, особенно изъ техники плетенья; мы видѣли также, что во всемъ декоративномъ искусствѣ этихъ народовъ подражаніе природѣ играло бо̀льшую роль, чѣмъ подражаніе техническимъ пріемамъ, и что на тѣхъ ступеняхъ развитія, съ которыми мы до сихъ поръ знакомились, при подражаніи природѣ фигурамъ людей и животныхъ всегда отдавалось предпочтеніе предъ растеніями, изображенія которыхъ начинаютъ несмѣло появляться лишь въ исключительныхъ случаяхъ и по особымъ причинамъ.

У нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ мы могли указать на развитіе игры геометрическихъ линій изъ фигуръ людей и животныхъ; но именно у этихъ народовъ мы должны особенно рѣзко разграничить подражаніе геометрическимъ формамъ, встрѣчающимся въ природѣ, которое, по нашему мнѣнію, всегда шло впереди, отъ измѣненія человѣческихъ и животныхъ формъ, вслѣдствіе ихъ захирѣнія, въ геометрическія фигуры; и именно символическіе орнаменты нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ показали, что внутренній ихъ смыслъ не развивается изъ игры линій, а присущъ уже тѣмъ образамъ природы, изъ которыхъ выработались эти орнаменты.

4. Искусство древнихъ культурныхъ народовъ Америки.

Исторія искусства первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, знакомыхъ съ металлами, перенесла насъ изъ Африки на Востокъ, на малайскіе острова, а оттуда привела еще дальше въ ту же сторону, чрезъ океанъ, къ древне-американскимъ народамъ, которыхъ мы едва ли въ правѣ называть полукультурными. Организованная государственная жизнь, сложившаяся религія, установившійся письменный языкъ — таковы предварительныя условія той высшей цивилизаціи, зрѣлыми плодами которой являются науки, а роскошнѣйшими цвѣтами — искусства. Безъ сомнѣнія, американскіе культурные народы до нѣкоторой степени обладали всѣмъ этимъ; тѣмъ не менѣе, они лишь умѣренно возвысились надъ полукультурой тѣхъ индѣйцевъ, которыхъ мы должны были причислить къ первобытнымъ народамъ. Ихъ развитіе остановилось на полупути къ той культурѣ, до какой имъ, можетъ-быть, но только можетъ быть, удалось бы достигнуть. Поэтому мы не можемъ разсматривать ихъ искусство въ связи съ искусствомъ культурныхъ народовъ Азіи, береговъ Нила и Европы, а должны смотрѣть на него, какъ на конечную фазу художественнаго развитія доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, нѣкоторымъ образомъ какъ на высшую ступень развитія ихъ искусства.

Древніе культурные народы Америки жили на пространствѣ, ограниченномъ съ сѣвера и юга и заключавшемъ въ сѣверной своей части нынѣшнія государства Мексику, Гватемалу, Гондурасъ и Никарагуу, т.-е. на пространствѣ отъ одного океана до другого, въ южной же Америкѣ, начиная съ Колумбіи, разселились узкою сравнительно полосою вдоль побережья Тихаго океана, на пространствѣ нынѣшнихъ областей Экуадора, Перу и Боливіи. Хотя такимъ образомъ культура древней Америки развивалась исключительно въ предѣлахъ тропическаго пояса, однако вліяніе тамошняго зноя она испытывала собственно лишь въ сравнительно немногихъ болотистыхъ или степныхъ береговыхъ областяхъ вышеозначеннаго пространства. Но главные очаги культуры лежали въ умѣренныхъ, иногда даже суровыхъ по климату горныхъ областяхъ, въ Мексикѣ на высотѣ отъ 1500 до 3000 футовъ, а въ Перу даже до 4000 футовъ надъ

поверхностью моря — областяхъ, въ которыхъ надъ этими горными плато возвышаются почти вдвое ихъ превосходящіе высотою вулканы. Мексиканцы (племена нагуа, толтеки, ацтеки) на сѣверѣ и перуанцы (аймарà, юнки, инки-перуанцы) на югѣ считаются главнѣйшими представителями древне-американской культуры. Но рядомъ съ мексиканской культурой толтековъ и ацтековъ въ центральной Америкѣ существовала, главнымъ образомъ на полуостровѣ Юкатанѣ, въ нѣкоторомъ отношеніи превосходившая мексиканскую культура племенъ майа, отъ которыхъ мексиканцы, быть-можетъ, и заимствовали начала своей культуры. Въ сѣверной же части южной Америки, въ нынѣшней Колумбіи, также рядомъ съ культурой инковъ, развивалась самостоятельная культура племенъ чибча.

Но, отмѣтивъ тотъ фактъ, что между культурными направленіями этихъ племенъ замѣчается нѣкоторое различіе, все-таки придется придать большее значеніе объединяющему ихъ сходству — ихъ родству. Именно это сходство въ достигнутыхъ главнѣйшими племенами результатахъ — при условіи ихъ независимаго другъ отъ друга развитія и внѣ возможности заимствованій извнѣ — служитъ доказательствомъ основного единства американскаго народнаго типа. Взглядъ, что вся культура древне-американскихъ народовъ — отторгнутая часть болѣе высокой культуры Стараго Свѣта, въ настоящее время считается ошибочнымъ, но за то признана очень близкая ея связь съ полукультурою многочисленныхъ мѣстныхъ индѣйскихъ племенъ — тою самою полукультурою, которую еще въ настоящее время мы наблюдаемъ у этихъ племенъ; такимъ образомъ, древняя культура центральной Америки представляется лишь позднѣйшею, болѣе высокою ступенью этого мѣстнаго, національнаго развитія. Что касается до дѣйствительнаго или только кажущагося сходства въ произведеніяхъ американской культуры съ произведеніями Стараго Свѣта, то оно, несомнѣнно, можетъ быть въ достаточной мѣрѣ объяснено одинаковостью человѣческой природы: сходныя культурныя условія порождаютъ и сходныя произведенія. Религія сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, сущность которой состоитъ, главнымъ образомъ, въ почитаніи предковъ семьи и племени въ связи съ одухотвореніемъ всего, находится въ несомнѣнной связи съ развившимся до степени вполнѣ разработаннаго культа многобожіемъ древне-американскихъ культурныхъ народовъ; у нихъ почитались божества неба, особенно солнца, луны, оплодотворяющаго небеснаго дождя и четырехъ странъ свѣта, но очень видную роль играли также несчетныя божества-покровители семей и племенъ (т.-е. предки), которымъ приносились даже человѣческія жертвы. Еще индѣйцы Сѣверной Америки пытались выражать свои мысли помощью видимыхъ знаковъ, и вотъ мы видимъ, что результаты, достигнутые въ этомъ отношеніи культурными американскими народами, вытекаютъ прямо изъ этихъ попытокъ. Перуанцы еще недалеко ушли отъ индѣйцевъ: они собственно лишь замѣнили

пояса „вампумъ“ ирокезовъ и гуроновъ разноцвѣтными шнурами съ расположенными на нихъ различнымъ образомъ узелками, но къ идеографическому письму ацтековъ, какъ указываетъ Зелеръ, уже примѣшивается, по крайней мѣрѣ при написаніи собственныхъ именъ, извѣстный фонетическій элементъ — стараніе закрѣплять звуки. Шелльгазъ доказалъ, что племена майа, письмо которыхъ въ своей основѣ также еще идеографическое, идя дальше по тому же пути развитія, пользовались еще бо́льшимъ числомъ фонетическихъ знаковъ. Менѣе развитые соплеменники американскихъ культурныхъ народовъ живутъ еще всецѣло въ обстановкѣ каменной эпохи, но и сами они не ушли дальше переходнаго состоянія отъ каменнаго вѣка къ бронзовому. Правда, они уже обрабатывали золото, серебро, мѣдь, олово и свинецъ, умѣли плавить, отливать и ковать эти металлы, получали чрезъ смѣшеніе бронзу приблизительно такъ же, какъ и доисторическіе народы Стараго Свѣта; но ихъ орудія и оружіе были по большей части каменныя, а добываніе и обработка желѣза оставались имъ совершенно неизвѣстными. Говоря о зодчествѣ древне-американскихъ культурныхъ народовъ, слѣдуетъ отмѣтить, что уступчатыя пирамиды — видъ строеній, на первый взглядъ останавливающій на себѣ особое вниманіе наблюдателя, — въ сущности оказываются не болѣе, какъ закономѣрнымъ развитіемъ различныхъ типовъ построекъ, которые мы видѣли раньше на полинезійскихъ островахъ, а подъ именемъ „моундовъ“ и у болѣе первобытныхъ индѣйскихъ племенъ (см. стр. 85); даже сравнительно далеко подвинувшаяся впередъ орнаментика этихъ народовъ непосредственно вытекаетъ изъ началъ, видѣнныхъ нами у другихъ народовъ.

Со времени изслѣдованій Банделье становится все болѣе и болѣе несомнѣннымъ, что испанскіе завоеватели и ихъ историки, частью невольно, частью умышленно, преувеличивали въ своихъ описаніяхъ образованность мексиканцевъ, племени майа и перуанцевъ-инковъ. Но, съ другой стороны, слѣдуетъ остерегаться противоположной крайности и признавать культурное развитіе этихъ народовъ все-таки очень высокимъ. Вспомнимъ, что они обладали времясчисленіемъ, научно основаннымъ на точномъ наблюденіи отношеній земли къ солнцу и лунѣ, что земледѣліе и въ Мексикѣ и въ Перу процвѣтало, что даже полная и сложная одежда далеко отличала ихъ отъ первобытныхъ народовъ какой бы то ни было части свѣта. Дороги, которыя они проводили съ большимъ искусствомъ, не затрудняясь самыми высокими и крутыми горами, устройство обширной и сложной системы каналовъ, вынужденное сухостью почвы, все это — существовавшая дѣйствительность, не пустыя басни, точно также, какъ и тѣ сокровища и та масса золота, которыя испанцы вывозили изъ Мексики и Перу и расплавляли; не басни также и громадныя каменныя постройки, во множествѣ встрѣчающіяся на всемъ пространствѣ, гдѣ жили эти народы, и которыя, во время испанскаго нашествія, уже были покинуты и разрушены.

Объ исторіи развитія древне-американскаго искусства, въ строгомъ смыслѣ слова, еще не можетъ быть рѣчи. Для этого мы имѣемъ слишкомъ мало несомнѣнныхъ, положительныхъ данныхъ, которыя позволяли бы отличать произведенія болѣе древнія отъ болѣе новыхъ и точно опредѣлять эпоху ихъ возникновенія. Что наиболѣе древнія произведенія цѣлыми столѣтіями старше испанскаго завоеванія — весьма вѣроятно, но о тысячелѣтіяхъ здѣсь, во всякомъ случаѣ, не можетъ быть рѣчи, даже и объ одномъ тысячелѣтіи. Въ виду того, что американское искусство не могло вліять на искусство прочихъ частей свѣта, намъ приходится остановиться вниманіемъ не столько на перипетіяхъ его внутренняго развитія, не имѣвшаго значенія для развитія искусства человѣчества вообще, сколько на отличіи его, взятаго въ цѣломъ, окончательномъ видѣ, отъ искусства первобытныхъ народовъ.

Въ древней Америкѣ мы впервые встрѣчаемъ развитое каменное зодчество. Главнѣйшіе его памятники — храмы и дворцы. Матеріаломъ для этихъ построекъ служили частью правильно отесанные, иногда связанные между собою цементомъ четырехгранные камни, частью — особенно у перуанскихъ инковъ — неправильной формы каменныя глыбы, которыя складывались подобно такъ называемымъ циклопическимъ стѣнамъ. Иногда стѣны воздвигались изъ мелкаго неотесаннаго камня или необожженнаго кирпича и только облицовывались большими каменными плитами или разноцвѣтною штукатуркою. Крыши этихъ каменныхъ дворцовъ, обыкновенно или плоскія, или уступчатыя, дѣлались изъ деревянныхъ балокъ и соломы. Но въ нѣкоторыхъ случаяхъ, особенно въ областяхъ племенъ майа и въ Перу, встрѣчаются и каменныя крыши, состоящія изъ плитъ, лежащихъ на вѣсу; такого рода крыши принято несовсѣмъ точно называть „острограннымъ“ или „трехграннымъ“ сводомъ. Попытки устраивать настоящіе своды встрѣчаются лишь изрѣдка и въ небольшомъ масштабѣ. Посрединѣ большихъ залъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ сохранились остатки столбовъ различнаго рода, круглыхъ и прямолинейныхъ, служившихъ для поддержки потолочныхъ балокъ; иногда эти столбы обильно украшены скульптурными орнаментами; въ странахъ племенъ майа они покрыты іероглифами, кое-когда даже изваяны въ видѣ цѣлыхъ человѣческихъ фигуръ-каріатидъ или атлантовъ, но лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ базы и капители доводятъ эти столбы до значенія настоящей, органически развитой, настоящей колонны. Вообще надо замѣтить, что древніе американцы не обладали чутьемъ пространственныхъ отношеній, достаточно тонкимъ для того, чтобы могли развивать архитектурные мотивы органически. Но за то уже одно умѣнье справляться съ огромными каменными глыбами безъ рычаговъ, безъ повозокъ, а въ Мексикѣ и безъ вьючныхъ животныхъ, обработка такихъ глыбъ при помощи каменныхъ орудій (бронзовыя встрѣчаются лишь очень рѣдко, а желѣза древніе американцы совсѣмъ не знали) — уже

все это само по себѣ вызываетъ удивленіе въ изслѣдователѣ ихъ построекъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя не признать за ними стремленія къ монументальной торжественности, къ пышному великолѣпію, которое выражалось въ украшеніи ихъ сооруженій, притомъ несомнѣнно весьма умѣстномъ, рельефными или живописными орнаментами и изображеніями фигуръ.

О впечатлѣніи, какое производили древне-американскіе города въ эпоху своего процвѣтанія, мы можемъ судить, къ сожалѣнію, только по разсказамъ современныхъ имъ писателей и, вслѣдствіе весьма обычнаго ихъ разногласія, наше представленіе объ этихъ городахъ, объ ихъ величіи и пышности, лишь очень неполно. Отъ Теночтитлана, древне-мексиканской столицы, выстроенной на сваяхъ среди озера, отъ этой „американской Венеціи“, не осталось и слѣда: исчезли ея гигантскіе дворцы, изукрашенные разноцвѣтнымъ мраморомъ, яшмою и порфиромъ; не сохранилось даже обломковъ отъ стоявшаго среди другихъ святилищъ (теокалли), гордо высившагося на вершинѣ усѣченной уступчатой пирамиды и увѣнчаннаго тремя башнями храма грознаго бога войны Гуитцлипочтли; не дошло до насъ ни слѣда столь прославленныхъ пловучихъ садовъ, фонтановъ и каналовъ. Одни лишь обломки голыхъ стѣнъ, отчасти съ рельефными изображеніями змѣй, указываютъ на мѣстность, гдѣ нѣкогда красовался роскошный, расположенный на террасахъ городъ Куско, столица Перу. Храмъ солнца въ этомъ городѣ былъ весь отдѣланъ внутри золотомъ и окруженъ стѣнами съ золотымъ фризомъ; храмъ луны былъ весь обложенъ листами серебра; стѣны дворцовъ инковъ, залъ для общественныхъ пиршествъ, школъ и монастырей были сложены съ поразительнымъ искусствомъ. Вообще надо признать, что едва ли въ какой бы то ни было странѣ въ мірѣ сохранилось столько остатковъ нѣкогда цвѣтущихъ городовъ и селеній, какъ въ областяхъ, принадлежавшихъ древне-американскимъ культурнымъ народамъ; но эти города процвѣтали, вѣроятно, не одновременно, а въ разную пору. Особенно характерный типъ построекъ въ Мексикѣ и центральной Америкѣ — уступчатая пирамида съ усѣченною вершиною. Эти пирамиды рѣзко отличаются отъ египетскихъ и своею внѣшнею формою, совершенно не кристаллическою и не геометрическою, и назначеніемъ, для котораго онѣ воздвигались. По крайней мѣрѣ у ацтековъ и у племени майя онѣ служили подножіями зданій въ собственномъ смыслѣ слова. Грандіознѣе другихъ были храмовыя пирамиды, на верхней площадкѣ которыхъ находились нерѣдко лишь незначительныя сооруженія съ божницею и алтаремъ для кровавыхъ жертвоприношеній. Уступчато-пирамидальные фундаменты дворцовъ и общественныхъ зданій значительно ниже храмовыхъ пирамидъ и съ разу обличаютъ свой служебный характеръ въ отношеніи къ цѣлому сооруженію. Въ Мексикѣ, на всѣхъ большихъ уступахъ пирамиды, съ каждой изъ ея четырехъ сторонъ шли снизу до самой вершины узенькія ступени, а иногда по этимъ уступамъ

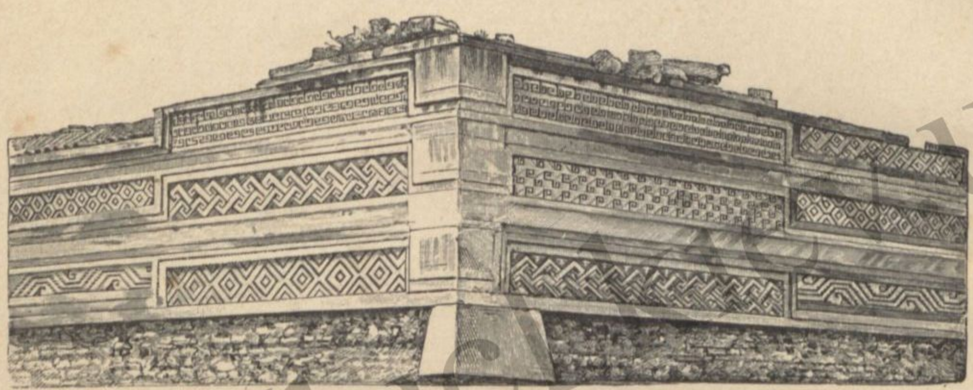
вела на верхнюю площадку только одна лѣстница въ видѣ зигзага, у племени же майя обыкновенно бывала одна прямая, непрерывная лѣстница. Во всякомъ случаѣ, эстетическое и конструктивное значенiе этихъ древне-американскихъ пирамидъ вполнѣ ясно и всегда одно и то же. Устройство ихъ вызывалось потребностью поднять небольшiя сами по себѣ зданiя на высоту, достаточную для того, чтобы они были видимы издалека; способъ ихъ постройки представляется единственно возможнымъ для народовъ, обладавшихъ лишь весьма несовершенными техническими средствами для поднятiя значительныхъ тяжестей иначе, чѣмъ по наклонной плоскости.

Подобныхъ храмовыхъ пирамидъ, которыя, кстати сказать, не всегда можно отличить отъ пирамидъ-крѣпостей, въ Мексикѣ и средней Америкѣ сохранилось около сотни, конечно, лишь въ болѣе или менѣе разрушенномъ состоянiи. Къ древнѣйшимъ и знаменитѣйшимъ въ Мексикѣ принадлежатъ пирамиды въ Чолулѣ и посвященныя солнцу и лунѣ пирамиды въ Теотигуаканѣ, на берегу рѣки Санъ-Хуанъ. Особенно величественны такъ называемая „Громовая стрѣла“ въ Папантлѣ, поднимающаяся семью уступами до весьма значительной высоты, теокалли въ Гватуско, близъ Веракруза, и опубликованный Неньяфiелемъ памятникъ въ Хочикалько, поставленный на природномъ базальтовомъ основанiи вышиною въ 120 футъ, имѣвшемъ первоначально форму усѣченнаго конуса и искусственно превращенномъ въ пирамиду о пяти уступахъ. Такимъ образомъ, этотъ памятникъ представляется двойною пирамидою. Основанiе верхней, собственно храмовой ея части (см. прилагаемую таблицу: „Древне-американскiя постройки“, фиг. *a*) — прямоугольникъ 24 метровъ въ длину и 20 метровъ въ ширину. Интереснѣе и поучительнѣе, чѣмъ конструкцiя этой пирамиды, ея облицовка со всѣхъ сторонъ плитами твердаго порфира съ обильными барельефными украшенiями. На нижнемъ уступѣ со всѣхъ сторонъ повторяется изображенiе змѣя съ разинутою пастью и оперенным хвостомъ. Извивы змѣя стилизованы такъ, что тянутся по всему уступу подобно меандру, раздѣляя поверхность на четырехугольныя пространства, изъ которыхъ каждое украшено попеременно то iероглифическими надписями, то фигурами боговъ и вождей, моделированными довольно поверхностно и неопредѣленно. Эти фигуры изображены сидящими на землѣ, съ положенными крестъ-на-крестъ ногами; ихъ головы, въ огромныхъ, украшенныхъ перьями уборахъ, обращены къ зрителю профилемъ, тогда какъ туловища представлены en face.

Развалины дворцовъ особенно многочисленны въ областяхъ племени майа и въ южной части центральной Америки. Митла, городъ цапотековъ, Поланке, городъ племени майа въ Чiапасѣ, Ихмаль, Чиченъ-Итса и Сайиль на полуостровѣ Юкатанѣ, главной странѣ племени майа, затѣмъ Санкта-Лусiа, Копанъ и Киригуа, на границѣ нынѣшнихъ Гондураса и Гватемалы, суть пункты Новаго Свѣта, самые богатые величественными развалинами.



а. Пирамида въ Хочикалько. Съ фотографіи.



б. Дворецъ въ Митлѣ. Съ фотографіи.



в. Монолитныя ворота въ Тіагуанако (восточная сторона). Съ гипсоваго слѣпка въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

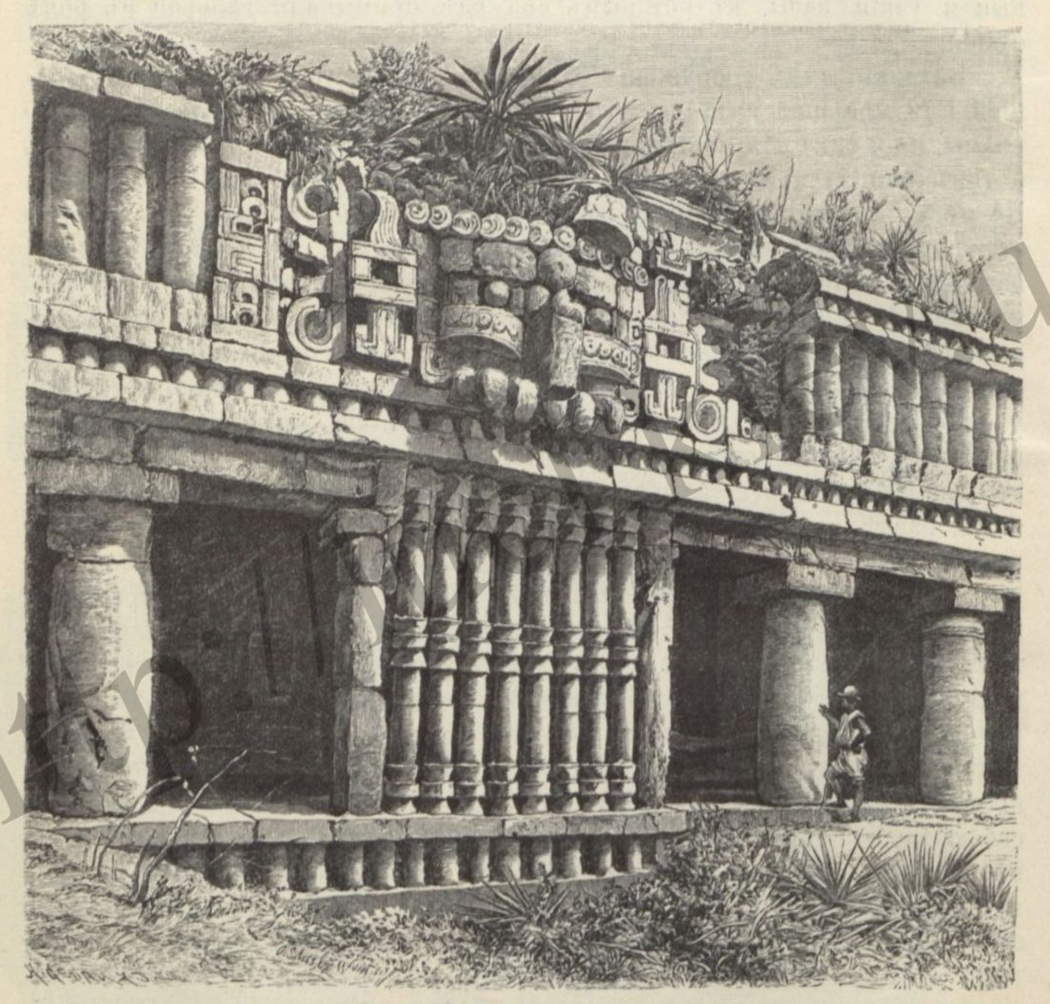
Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Древне-американскія постройки.

Что касается до плана общественныхъ зданій этой области, изъ коихъ нѣкоторыя должно признавать несомнѣнно княжескими дворцами, то господствующею ихъ формою былъ равносторонній или продолговатый четырехугольникъ, и только въ единичныхъ случаяхъ зданіе получало видъ круглой башни. Вокругъ квадратнаго двора располагались длинныя и узкія залы, къ которымъ кое-гдѣ примыкали галереи въ родѣ сѣней.

Внѣшній видъ сооруженія зависѣлъ, главнымъ образомъ, отъ большей или меньшей вышины его уступчатаго основанія. Что не только храмы, но и свѣтскія постройки представлялись вообще пирамидальными, о томъ свидѣтельствуетъ такъ называемый „замокъ“ въ Чиченъ-Итсѣ. Не рѣдки въ этихъ странахъ и многоэтажныя постройки; ихъ верхніе этажи невсегда сохранились, но и сохранившихся, какъ напр. на полуостровѣ Юкатанѣ, вполнѣ достаточно для того, чтобы распознать расчлененіе фасадовъ въ горизонтальномъ направленіи на три главныя части, раздѣленныя между собою поясами: на фундаментъ, главную поверхность стѣны и фризъ. Иногда вверху стѣны встрѣчается еще четвертая часть — сквозная балюстрада, происшедшая, по мнѣнію Малера, отъ ряда кольевъ, на которые были натыкаемы черепа и другіе побѣдные трофеи. Иногда эти балюстрады украшены колоннами и полуколоннами, раздѣляющими ихъ на компартименты. Полуколонны, связанныя по три вмѣстѣ и снабженныя внизу, въ срединѣ и наверху кольцеобразными утолщеніями, расчленяютъ въ вертикальномъ направленіи главную стѣну въ фасадѣ одного изъ дворцовъ въ Гунтичмулѣ на Юкатанѣ, а его фризъ состоитъ изъ цѣлой колоннады. Лицевая стѣна гигантскаго храма-дворца въ Сайилѣ, напротивъ того, вся замѣнена рядомъ толстыхъ, круглыхъ колоннъ съ капителями въ видѣ квадратныхъ плитъ, такъ что позади этихъ колоннъ образуется открытая галерея. Въ срединѣ помѣщено восемь сближенныхъ между собою болѣе тонкихъ колоннъ съ кольцеобразными утолщеніями, а надъ ними, во фризѣ, — огромное изваяніе змѣиной головы, превращенное въ угловатый орнаментъ (ср. рис. на стр. 114). Разверстая пасть змѣи является здѣсь символомъ воротъ, и вообще надо замѣтить, что мотивъ змѣиной головы, обыкновенно вычурно-орнаментированной и геометрически-стилизованной, играетъ весьма видную роль въ украшеніи дворцовыхъ фасадовъ на Юкатанѣ. Иногда цѣлыя стѣны сплошь покрыты раскрашенными плоскими штукатурными рельефами, причемъ поверхность стѣны въ нѣкоторыхъ случаяхъ сначала раздѣлена на нѣсколько полей, а иногда представляетъ собою только одно поле. Эти поля заняты то квадратными рамками съ іероглифическими надписями, то изображеніями фигуръ, то простыми сочетаніями линій, образующихъ геометрическій узоръ, то геометрически-стилизованными символическими фигурами, среди которыхъ преобладаетъ змѣиная голова съ языкомъ, превращеннымъ въ угловатый завитокъ, напоминающій собою

греческій меандръ. Въ Митлѣ. стѣны главнаго дворца украшены снаружи крупными, орнаментированными на подобіе мозаики прямоугольниками. (см. прилаг. таблицу, фиг. *б*). Въ Паленке, дверные столбы большого дворца украшены расписанными въ красный, синій, желтый, черный и бѣлый цвѣта фигурными барельефами изъ твердаго стука.



Сайильскій храмъ-дворецъ, въ Юкатанѣ. По Малеру.

Въ Уксмалѣ средняя дверь такъ наз. „Губернаторскаго Дома" (Casa del gubernador) украшена сидящею на престолѣ фигурою бога въ огромномъ головномъ уборѣ съ перьями, „Домъ черепахъ" (Casa de las tortuas) увѣнчанъ фризомъ съ изображеніемъ этихъ животныхъ, а „Домъ карлика" особенно богато разукрашенъ пластическими орнаментами, въ которыхъ меандрообразныя полосы чередуются съ головами людей и животныхъ (напр. пумы), а изрѣдка встрѣчаются также мотивы листьевъ и цвѣтовъ.

Стѣны внутри зданій у ацтековъ и майа также орнаментировались здѣсь и тамъ или цѣлыми лабиринтами перевивающихся линій, или миѳологическими изображеніями, чаще же всего ихъ покрывали цвѣтною штукатуркою и вначалѣ, особенно на Юкатанѣ, изображали на ней большія картины. Художественное впечатлѣніе кое-гдѣ усиливали размѣщенныя внутри залъ колонны. Своеобразныя колонны, частью обвитыя орнаментомъ, составленнымъ изъ перьевъ, частью высѣченныя въ видѣ примитивно-окоченѣлыхъ, но благородныхъ по чертамъ лица человѣческихъ фигуръ, едва-ли не единственные остатки Тулы, древнѣйшаго города толтековъ на сѣверѣ ихъ области. Въ большомъ залѣ дворца въ Митлѣ, параллельно продольнымъ стѣнамъ зданія стоятъ порфировыя колонны, утончающіяся кверху, безъ базъ и капителей, вышиною до пяти метровъ. Замѣчательны по обилію фигурной орнаментаціи колонны, происходящія изъ такъ-назыв. „Гимназія“ въ Чиченъ-Итсѣ.

Совершенно особый характеръ имѣютъ другія сооруженія этихъ странъ, представляющія переходъ отъ зодчества къ пластикѣ, а именно свободно стоящіе столбы и колонны, напоминающіе собою каменные столбы и менгиры доисторической Европы (см. стр. 26). Сюда относится до 500 столбовъ, оставшихся отъ дворца въ Чиченъ-Итсѣ, круглые и четырехгранные обелиски въ Киригуѣ, со всѣхъ сторонъ покрытые фигурами и іероглифами, и колосальные идолы передъ алтарями въ Копанѣ, на которыхъ почти нѣтъ мѣста, не орнаментированнаго изображеніями и надписями.

Въ Перу зданія вообще проще, чѣмъ въ Мексикѣ. Столбы и колонны встрѣчаются рѣже, но за то болѣе часты круглыя постройки, камни которыхъ отесаны соотвѣтственно требовавшейся кривизнѣ. Внутри зданій однообразіе стѣнъ оживляется устроенными въ нихъ нишами; снаружи, на каменной облицовкѣ стѣнъ, украшенной надписями, не встрѣчается окружающихъ эти надписи раскрашенныхъ четырехугольныхъ рамокъ, играющихъ столь видную роль въ орнаментаціи юкатанскихъ сооруженій. Часто только ворота получали пластическое украшеніе.

Уступчатыя пирамиды перуанцевъ, расположенныя преимущественно по берегу моря, строились съ цѣлью служить основаніемъ для другихъ зданій не столь исключительно, какъ въ Мексикѣ, но играли также и самостоятельную роль. Такъ, напр., сооруженіе о двухъ уступахъ въ Куслапѣ и массивная, сложенная изъ необожженнаго кирпича пирамида въ Непенье — не что иное, какъ надгробные памятники. Съ меньшею увѣренностью можно сказать то же самое относительно гигантской пирамиды близъ Трухильо, въ странѣ древнихъ владѣтелей Чиму. Напротивъ того, несомнѣнно, что только подставками для храмовъ служили огромная пирамида о десяти уступахъ въ Моче и расположенное въ видѣ полумѣсяца уступчатое сооруженіе въ Пачакамакѣ. Громадныя пирамиды въ долинѣ Санта показываютъ, какъ поступали инки съ соо-

руженіями побѣжденныхъ ими народовъ. Они засыпали большія расписанныя яркими красками залы, надѣвали на постройку снаружи, такъ сказать, чехолъ изъ необожженнаго кирпича, и на ея вершинѣ воздвигали храмъ солнцу. „Въ средоточіи земли“, говоритъ Бастіанъ, „инка господствовалъ надъ міромъ и запиралъ божества покоренныхъ провинцій въ божескія темницы“.

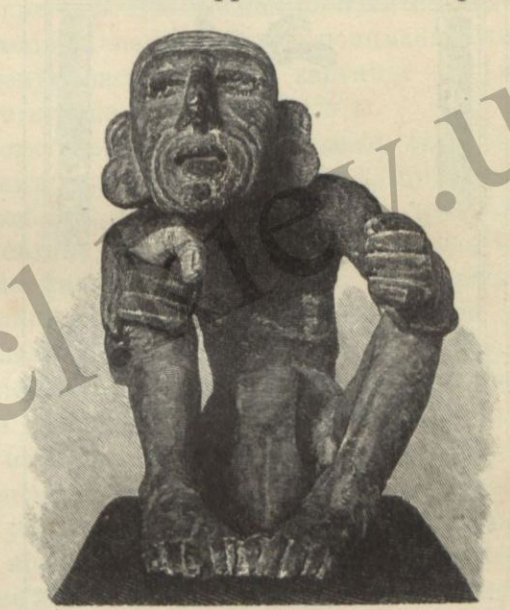
На негостепріимныхъ высотахъ, окружающихъ озеро Титикака, съ береговъ котораго начали распространяться какъ религія инковъ, такъ и ихъ власть надъ сосѣдними племенами, сохранились развалины цѣлаго города, существовавшаго еще въ предшествовавшее время. Эти развалины, описанныя А. Штюбелемъ и М. Уле, находятся близъ Тіагуанако, въ нынѣшней Боливіи, на высотѣ почти 4.000 футовъ надъ уровнемъ моря. Изслѣдователи различаютъ здѣсь остатки собственно двухъ городовъ Акъ-Капаны и Пума-Пунги. Въ художественномъ отношеніи интересны монолитныя, еще довольно хорошо сохранившіяся ворота въ Акъ-Капанѣ, высѣченныя изъ сѣраго вулканическаго туфа, вышиною въ три метра (см. прилаг. таблицу, рис. *в*). Ихъ западная сторона — двухэтажная; средняя дверь и глухія окна въ нижнемъ этажѣ обрамлены наличниками съ расширеніемъ кверху. Дверь простирается почти совсѣмъ до верхняго этажа, причемъ фризъ, отдѣляющій его отъ нижняго, образуетъ надъ дверью прямоугольный выступъ. Главную привлекательность восточной стороны составляетъ исполненная плоскимъ рельефомъ фигурная орнаментація верхняго этажа. Надъ фризомъ, представляющимъ собою полосу настоящаго меандра, перемежающуюся съ человѣческими головами и фигурами, помѣщенъ простирающійся вверху за предѣлы фриза прямоугольникъ, на которомъ высѣчена четырехугольно-стилизованная фигура бога, сидящаго на тронѣ въ строго симметричной позѣ. По бокамъ этого прямоугольника тянутся одна надъ другой три полосы фриза, раздѣленныя на равные квадраты; такихъ квадратовъ 48, и всѣ они украшены рельефными изображеніями крылатыхъ скипетроносныхъ существъ, въ нижнемъ и верхнемъ ряду — человѣческихъ фигуръ, а въ среднемъ — кондоровъ съ человѣческими тѣлами. Фигуры представлены въ профиль, обращены лицами къ богу, занимающему центръ фриза, и поклоняются ему. Уле по всей вѣроят-



Перуанскія и мексиканскія статуи. По Штюбелю и Уле (*а*, *б*) и Пеньяфіелю (*в*).

ности правъ, предполагая, что эта сцена изображаетъ поклоненіе крылатыхъ геніевъ-предковъ, покровителей племенъ, богу героевъ, Виракочѣ... Развалины близъ Пума-Пунги — не болѣе, какъ разсѣянные на большомъ пространствѣ обломки построекъ, архитектурно обработанные куски камня, поражающіе однако умѣлымъ соединеніемъ ихъ между собою.

Дворцы перуанскихъ инковъ, отъ столицъ которыхъ, Куско и Кахамарки, еще сохранились обширные остатки, нерѣдко сооружались изъ глины и потомъ окрашивались бѣлилами, но также строились и изъ правильно отесанныхъ каменныхъ глыбъ. Однако на террасахъ и въ дворцѣ Манко-Капака, въ Куско, и въ группѣ каменныхъ домовъ въ окрестности Кахамарки мы находимъ и такъ-назыв. циклопическія стѣны, которыхъ не встрѣчается въ Тіагуанако. И въ постройкахъ доинковскаго времени, и у инковъ, любимымъ средствомъ смягченія однообразія обширныхъ стѣнныхъ пространствъ являются ниши. Особенно любопытны ниши въ храмѣ Виракочи, въ Качѣ, въ расположенныхъ террасами стѣнахъ и дворцѣ Манко-Капака, въ Куско, и во дворцѣ Атагуальпы, въ Кахамаркѣ.



Древне-американская статуя. Съ оригинала, хранящагося въ берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

Скульптура у древне-американскихъ культурныхъ народовъ была во всѣхъ отношеніяхъ столь же разнообразна, какъ и у самыхъ наиболѣе художественно зрѣлыхъ народовъ: ихъ ваятели работали изъ каменныхъ породъ всякаго рода, изъ благородныхъ металловъ, изъ мѣди и бронзы, изъ дерева и обожженной глины, знали, что такое барельефъ, горельефъ и полная округлость фигуры; они изображали боговъ, людей, животныхъ, миѳологическія сказанія и событія исторіи, исполняли какъ колоссальныя статуи, такъ и весьма мелкія художественно-ремесленныя вещи; но имъ не доставало главнаго — внутренней свободы, не доставало полнаго пониманія пропорціональности формъ въ изображаемыхъ тѣлахъ.

Во всѣхъ культурныхъ странахъ древней Америки, какъ въ сѣверныхъ, такъ и въ южныхъ, мы можемъ различить четыре направленія при изображеніи человѣческаго тѣла. Первое изъ нихъ предпочитаетъ совершенно условную, угловатую стилизировку, обыкновенно клонящуюся къ формѣ четырехугольника; второе, правда, стремится къ естественной мягкости и округлости, но обыкновенно остается скованнымъ почти без-

форменною вялостью; третье, задаваясь цѣлью воспроизводить индивидуальную жизнь, обыкновенно достигаетъ нѣкотораго успѣха только въ характеристикѣ головъ и лицъ, да и то лишь въ болѣе послушныхъ художнику лѣпкѣ изъ глины и литьѣ изъ металла; наконецъ, четвертое направленіе вдается въ совершенно несообразныя ни съ чѣмъ сочетанія, въ карикатуры и умышленныя уродства. Прослѣдить, какъ эти направленія, развиваясь, слѣдовали одно за другимъ въ отношеніи времени и мѣста, не всегда возможно. Не безусловно доказано даже и то, что грубая стилизація въ четырехугольники есть древнѣйшее изъ направленій. Мы уже видѣли у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, что изображеніе непосредственно наблюденнаго въ природѣ довольно часто предшествуетъ геометризаціи и стилизаціи. Напримѣръ, подлежитъ еще сомнѣнію, что двѣ, выдѣляющіяся среди многихъ четырехугольныхъ во всѣхъ своихъ частяхъ статуй, найденныхъ въ развалинахъ Тіагуанако, болѣе естественныя и отличающіяся округлостью формъ, какъ полагаютъ нѣкоторые, суть болѣе поздняго происхожденія. Болѣе надежнымъ мѣриломъ древности можно считать „фронтальность“, какъ понимаетъ ее Юліусъ Ланге (стр. 15). Въ древне-американской скульптурѣ мы впервые встрѣчаемся уже со значительными отклоненіями отъ этой „фронтальности“, и, конечно, можно съ основаніемъ утверждать, что произведенія, въ которыхъ мы находимъ подобное отклоненіе, — моложе другихъ. Въ этомъ смыслѣ мы, дѣйствительно, склонны признать четырехугольно-стилизованныя американскія статуи, не только всегда „фронтальныя“, но и строго-симметричныя въ отношеніи своихъ рукъ и ногъ, болѣе древними, чѣмъ изваянія съ болѣе живымъ и свободнымъ движеніемъ, формы которыхъ, вдобавокъ, значительно болѣе округлы. Раньше, чѣмъ художники постигли изображенія свободныхъ движеній тѣла во всѣ стороны, они, повидимому, прошли черезъ такую стадію, въ которой допускался поворотъ шеи только подъ прямымъ угломъ къ туловищу. Самую древнюю, строго соблюденную даже въ положеніи рукъ и ногъ симметричность представляютъ намъ, напр., скульптурныя произведенія изъ Тіагуанако въ Перу (см. рис. на стр. 116, фиг. *a*):


Рельефъ изъ Паленке. По Пеньяфіелю.

рядомъ съ такъ наз. „Гимназіей“ въ Чиченъ-Итсѣ, изображены сцены изъ домашняго быта, дома, деревья и битвы. На штукатуркѣ главнаго зданія въ Параманкѣ, на перуанскомъ берегу, намалеваны фигуры людей и животныхъ. Отъ большинства этихъ картинъ сохранились однако лишь выцвѣтшіе остатки. Наиболѣе полное представленіе о характерѣ древне-американской стѣнной живописи даютъ намъ находящіяся въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ старинныя, писанныя водяными красками копіи стѣнныхъ картинъ, украшавшихъ собою одно изъ зданій Теотигуакана, въ Мексикѣ. Изобилующія фигурами картины верхней части зданія отличаются замѣчательнымъ сочетаніемъ черной, красной, желтой, зеленой, розовой и бѣлой красокъ. Въ высшей степени стильны украшенія цоколя. Здѣсь мы находимъ вездѣ полное пониманіе симметріи и ритма линій (см. прилагаемую раскрашенную картину: „Стѣнная живопись въ одномъ домѣ Теотигуакана, въ Мексикѣ“).

Мексиканскія и въ особенности перуанскія расписныя вазы сохранились въ значительно большемъ количествѣ. Сверхъ глиняныхъ сосудовъ со скульптурными украшеніями, до насъ дошло много другихъ, на которыхъ американская орнаментика выказалась исключительно въ раскраскѣ, въ томъ числѣ немало такихъ, на которыхъ изображены фигуры, расположенныя горизонтальными полосами или разсѣянныя по всей выпуклости сосуда. Краски были лаковыя и собственно не подвергались обжиганію, а только накладывались на слегка обожженную глину, послѣ чего ихъ иногда подвергали дѣйствію легкаго огня. По техникѣ и внѣшнему виду, американскія вазы, въ особенности перуанскія, нерѣдко очень напоминаютъ микенскія. Въ музеѣ Мехико хранится нѣсколько мексиканскихъ вазъ, украшенныхъ фигурами, писанными весьма роскошными и яркими колерами. Одна изъ вазъ, найденныхъ въ Теотигуаканѣ (см. рис. на стр. 122, фиг. *г*) представляетъ образчикъ того же гармоническаго сочетанія красокъ, какое мы видимъ въ стѣнной живописи развалинъ этого города. Вообще здѣсь преобладаютъ, какъ и на греческихъ вазахъ, хотя и въ меньшемъ количествѣ, красновато-коричневыя, желтоватыя и бѣловатыя краски, причемъ черный цвѣтъ встрѣчается въ Мексикѣ чаще, чѣмъ въ Перу. Особенно богатъ расписными перуанскими вазами берлинскій музей. Въ нихъ господствуютъ темнокоричневые или красноватые контурные рисунки на свѣтломъ фонѣ. Лишь немногія части покрыты сплошь одной и той же краской. Головы нарисованы совершенно правильно, чрезъ что рѣзко выказывается форма ихъ крупныхъ ястребиныхъ носовъ; тамъ, гдѣ изображенъ поворотъ туловища, ноги представлены иногда въ совершенно противоположномъ поворотѣ, чѣмъ голова. Что касается до положенія туловища, то въ этомъ отношеніи американскіе художники не были, подобно египетскимъ, связаны извѣстными традиціями, требовавшими опредѣленной, неуклюжей позы тѣла, но каждый изъ нихъ руководствовался, какъ могъ, собственнымъ наблюденіемъ. Часто изображались сцены изъ

военной жизни. На одной вазѣ Люрссеновской коллекціи (въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ) хорошо одѣтые и вооруженные воины сражаются съ полунагими дикарями. На одной вазѣ коллекціи Маседо (тамъ же) изображеніе битвы занимаетъ всю среднюю часть сосуда, тогда какъ наверху помѣщена прекрасно выполненная лѣпная фигура вождя, сидящаго съ поджатыми подъ себя ногами.

Мексиканскіе іероглифы на длинныхъ бумажныхъ полосахъ, которыя свивались или складывались, сохранились въ разныхъ „кодексахъ“, напр. въ національномъ музеѣ въ Мехико, въ Бодлеанской библіотекѣ въ Оксфордѣ, въ національной библіотекѣ въ Парижѣ, въ библіотекахъ Эскоріала и Ватикана. Отдѣльныя разрозненныя части этихъ полосъ производятъ впечатлѣніе самостоятельныхъ картинъ. Вся миѳологія, вся жизнь мексиканцевъ отражаются въ этой живописи. Однако, въ зависимости отъ самого характера рисунковъ, многое является здѣсь искаженнымъ, вычурнымъ или условнымъ; ктому же рисунки перемѣшаны съ условными знаками. „Мертвые“, говоритъ Брюль, „изображались съ закутанными ногами, живые съ открытыми ногами и висящимъ изо рта языкомъ; мужчины рисовались красной, женщины желтой краской, испанцы — съ красными плащами, а кровь обозначалась красными волнистыми линіями“.


Погребальная таблица изъ Анконскаго некрополя. По Рейссу и Штюбелю.

Меньше всего сохранилось рукописей племени майа: одна въ національной библіотекѣ въ Парижѣ, одна въ Мадридѣ, одна въ королевской публичной библіотекѣ въ Дрезденѣ. Хотя новѣйшія изслѣдованія и не подтвердили того, что большинство знаковъ въ этихъ рукописяхъ суть уже фонетическіе іероглифы, тѣмъ не менѣе цѣлый рядъ картинныхъ изображеній, встрѣчающихся среди нихъ, производитъ впечатлѣніе иллюстраціи текста, и они (по крайней мѣрѣ тѣ изъ нихъ, которыя помѣщены въ изданной Ферстеманомъ дрезденской книгѣ), являясь въ видѣ черныхъ очерковъ иногда на свѣтломъ фонѣ, отличаются бо̀льшею правильностью формъ и бо̀льшею ясностью группировки, чѣмъ іероглифы ацтековъ.

Въ Перу, гдѣ не имѣлось письменныхъ свитковъ, мы взамѣнъ ихъ встрѣчаемъ изображенія людей и животныхъ, нарисованныя или вытканныя на шерстяныхъ и бумажныхъ матеріяхъ. Особенно красивыя матеріи въ этомъ родѣ воспроизведены въ роскошномъ изданіи Рейсса и Штюбеля и хранятся нынѣ въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ; это — оболочки мумій, найденныхъ въ некрополѣ Анкона; того же происхожденія и странныя, раскрашенныя таблицы, сопровождавшія въ могилу почти каждую мумію (см. помѣщенный выше рис.). Это — обтянутыя холстомъ камышевыя рамы, на которыхъ съ лицевой стороны изобра-

жена красными, темносиними или черными штрихами геометрически стилизированная человѣческая фигура, окруженная красивымъ бордюромъ. Кого изображаютъ такія фигуры, покойниковъ или боговъ, — не выяснено. Во всякомъ случаѣ, эти раскрашенныя холщевыя таблицы производятъ впечатлѣніе зачатковъ настоящей станковой живописи.

Обращаясь наконецъ къ художественно-ремесленнымъ издѣльямъ древне-американскихъ народовъ, мы можемъ, въ виду предшествовавшихъ ссылокъ на явленія въ этой области, ограничиться замѣчаніемъ, что и на этомъ поприщѣ древніе американцы далеко оставили за собою первобытныя племена. На ряду съ простымъ тканьемъ, они, какъ уже было замѣчено, занимались орнаментальнымъ тканьемъ (ковровымъ производствомъ); имъ было также извѣстно производство легкихъ прозрачныхъ матерій въ родѣ газа, вышивки и нашиваніе плотныхъ узоровъ на тонкія ткани; что касается до работъ изъ перьевъ, въ чемъ древніе американцы были мастера, то эти послѣднія значительно содѣйствовали развитію привлекательной живости краски, вообще присущей продуктамъ ихъ художественнаго труда. Въ гончарномъ дѣлѣ, о скульптурныхъ и живописныхъ работахъ въ области котораго мы уже говорили, древніе американцы, повидимому, уже пользовались гончарнымъ кругомъ, причемъ, на ряду съ обычными простѣйшими формами сосудовъ, у нихъ появлялась поразительная красота, тѣсно связанная съ цѣлесообразностью (см. рис. на стр. 122).



Перуанскіе орнаменты, подражающіе формамъ птицъ. По Рейссу и Штюбелю.

Особое удивленіе испанскихъ завоевателей возбуждали ювелирныя издѣлія древнихъ американцевъ. Въ этой области даже племя чибча не уступало своимъ сѣвернымъ и южнымъ сосѣдямъ. Но такъ какъ большинство американскихъ издѣлій изъ драгоцѣнныхъ металловъ было переплавлено, то лучшія изъ нихъ извѣстны намъ лишь изъ старинныхъ описаній. Движущіяся птицы, пляшущія обезьяны, рыбы, отливавшія то золотомъ, то серебромъ, извѣстны лишь по разсказамъ. Тѣмъ не менѣе, въ музеяхъ Америки и Европы иногда встрѣчаются удивительныя произведенія древне-американскаго ювелирнаго искусства. Къ такимъ произведеніямъ можно отнести инкрустацію съ мозаикою, состоявшей изъ цвѣтныхъ кусочковъ рѣдкихъ раковинъ и драгоцѣнныхъ каменьевъ. Въ коллекціи Кристи, въ Лондонѣ, находится одна изъ лучшихъ сохранившихся работъ этого рода — каменный ножъ племени ацтековъ, рукоятка котораго представляетъ собою фантастическую фигуру, составленную изъ зеленыхъ, красныхъ и синихъ камешковъ.

Но внутренняя связь между главными и побочными отраслями искусства всѣхъ древне-американскихъ культурныхъ народовъ ни въ чемъ

не выказывается такъ ясно, какъ въ общности и своеобразности ихъ орнаментики. Хотя отдѣльные ея мотивы имѣютъ иногда чисто мѣстный характеръ, а другіе свойственны лишь нѣкоторымъ опредѣленнымъ отраслямъ искусства, однако важнѣйшія и характернѣйшія черты ея одинаково встрѣчаются какъ въ строительномъ искусствѣ этихъ народовъ, такъ и въ ихъ живописи на вазахъ,—какъ въ узорахъ ихъ тканей, такъ и въ рисункахъ металлическихъ издѣлій всякаго рода.

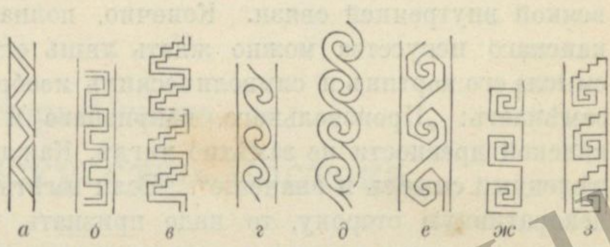
Древне-американская орнаментика содержитъ въ себѣ весь тотъ богатый запасъ формъ, съ которымъ мы познакомились у доисторическихъ народовъ въ періодъ до бронзоваго вѣка включительно; здѣсь мы снова встрѣчаемъ тѣ же, какъ и тамъ, параллельныя линіи, зигзаги (см. верхній рис. на стр. 127, фиг. *а*), треухгольники, четырехугольники, шахматные узоры, кружки, волнистыя линіи, въ томъ числѣ ряды набѣгающихъ другъ на друга, простыя и тянущіяся полосами спирали; ленты и плетенья указываютъ уже на высшую ступень искусства. Кромѣ того, здѣсь повторяется бо́льшая часть орнаментовъ наиболѣе развитыхъ первобытныхъ народовъ, хотя иногда и въ иной формѣ. Глаза, являющіеся упрощеніемъ изображеній лица въ орнаментикѣ первобытныхъ американскихъ племенъ, встрѣчаются главнымъ образомъ на мексиканскихъ зданіяхъ и сосудахъ. Геометризированіе цѣлой человѣческой фигуры, видѣнное нами у жителей Полинезіи, мы находимъ во всевозможныхъ видахъ также на тканяхъ перуанцевъ; сверхъ того, у нихъ попадаются неменѣе разнообразныя, по большей части угловато-стилизированныя геометрическія воспроизведенія птицъ, пумъ, ламъ, оленей и др. животныхъ (см. рис. на стр. 125, фиг. *а, б, в*).


Маисовые плоды и листья въ орнаментикѣ на одной мексиканской вазѣ. По Пеньяфіелю.

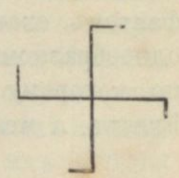
Растительное царство даетъ мотивы для орнаментики столь же рѣдко, какъ и у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ; но все-таки нельзя не упомянуть о большихъ стилизированныхъ цвѣтахъ и скульптурныхъ украшеніяхъ въ видѣ шишекъ и листьевъ маиса на вазахъ коллекціи Пеньяфіеля въ Мехико (см. помѣщенный здѣсь рис.).

Къ особенностямъ американской орнаментики принадлежитъ, во первыхъ, лѣстничный или ступенчатый орнаментъ, являющійся то въ видѣ ряда цѣлыхъ уступчатыхъ пирамидъ, то въ видѣ половинныхъ отрѣзковъ такихъ пирамидъ (см. верхній рис. на стр. 127, фиг. *в*), то въ соединеніи съ меандромъ (фиг. *б*), то отдѣльно, то въ послѣдовательномъ чередованіи. Происхожденіе этого орнамента нѣтъ надобности объяснять, зная существованіе въ Америкѣ многочисленныхъ уступчатыхъ пирамидъ. Сюда же относятся кресты, крючковатые кресты (свастика) и завитушки, которымъ А. Р. Гейнъ посвятилъ особое изслѣдованіе, имѣя въ виду именно

Америку. Хотя эти мотивы и суть общіе у всего человѣчества, однако на американской почвѣ они развились самостоятельно. Кресты такъ часто встрѣчаются въ стѣнныхъ лѣпныхъ работахъ Юкатана, что испанцы ошибочно принимали ихъ за остатки христіанства, будто-бы существовавшаго здѣсь въ древнѣйшія времена. Этотъ родъ орнамента объясняется олицетвореніемъ астрономическихъ и метеорологическихъ явленій. Пресловутый „Крестъ“, которому поклонялись въ сѣверномъ храмѣ Паленке — не что иное, какъ стилизированное дерево, на которомъ сидитъ священная птица. Что такъ называемые „мальтійскіе“ кресты, нерѣдко встрѣчающіеся въ Америкѣ, изображаютъ кости, положенныя крестъ-накрестъ одна на другую, доказывается уже тѣмъ, что они изображены рядомъ съ черепахами на одной вазѣ въ музеѣ Мехико (см. рис. на стр. 122, фиг. *в*). Крючковатый крестъ (см. нижній рис. на настоящей стр.), который, быть можетъ, именно въ Америкѣ является символомъ солнца, и родственный ему витой орнаментъ встрѣчаются чаще у миссисипскихъ племенъ и у индѣйцевъ Пуэблы, чѣмъ у американскихъ культурныхъ народовъ. Напротивъ того, меандръ принадлежитъ къ самымъ характернымъ орнаментальнымъ мотивамъ Мексики и Перу, такъ же, какъ и древней Греціи. Онъ встрѣчается какъ въ самыхъ простыхъ, такъ и въ самыхъ сложныхъ узорахъ на американскихъ зданіяхъ, сосудахъ и одеждахъ. Относительно его происхожденія извѣстный изслѣдователь Америки А. Штюбель высказалъ предположеніе, что онъ произошелъ при тканьѣ, отъ случайнаго передвиженія половинъ двухъ, вставленныхъ одинъ въ другой, прямоугольниковъ; но уже Гейнъ обратилъ вниманіе на то, что меандръ самостоятельно возникъ въ столь многихъ мѣстностяхъ, что его происхожденіе нельзя приписывать вездѣ одинаковымъ случайностямъ тканья. По нашему мнѣнію, какъ это и доказывается орнаментикой европейскаго бронзоваго вѣка, простая волнообразная линія, линія набѣгающихъ другъ на друга волнъ и спираль предшествовали и въ Америкѣ обыкновенному зубчатому орнаменту и меандру. Зубчатый орнаментъ представляетъ собою волнообразную линію, превратившуюся въ ломающуюся подъ прямыми углами (верх. рис. на настоящей стр., фиг. *б*), а меандръ — четыреугольную спираль или рядъ набѣгающихъ другъ на друга волнъ (фиг. *г*, *д*, *е*, *ж*). Такъ какъ американское искусство вообще было склонно къ прямоугольнымъ формамъ, то появленіе зубчатой линіи и меандра въ его орнаментикѣ вполнѣ естественно.



Перуанскіе орнаменты. По Рейссу и Штюбелю и по Гейну.


Крючковатый крестъ (свастика).

И такъ мы видѣли въ древне-американскомъ искусствѣ господство множества ясныхъ и значительныхъ орнаментальныхъ формъ; несмотря на то, намъ слѣдуетъ еще разъ припомнить себѣ, что эти формы — если не касаться живописи на вазахъ, достигающей иногда до классической красоты, — лишь въ рѣдкихъ случаяхъ употреблялись въ чистомъ видѣ и послѣдовательно. Американскіе художники любили дробить ихъ, произвольно смѣшивать съ другими элементами и затѣмъ соединять безъ всякой внутренней связи. Конечно, полнаго пониманія формъ американскаго искусства можно ждать лишь отъ болѣе точнаго разъясненія смысла его картинъ и символическихъ изображеній. Зелеръ справедливо замѣчаетъ: „Произвольнаго, капризнаго и фантастическаго въ американской древности не замѣтно нигдѣ. Каждое изображеніе имѣетъ опредѣленный смыслъ и значеніе". Если имѣть въ виду главнымъ образомъ декоративную сторону, то надо признать, что американское искусство часто не идетъ дальше попытокъ, не получившихъ полнаго развитія. Далеко не вездѣ соблюдаетъ оно чувство мѣры. Вслѣдствіе этого во всемъ искусствѣ древнихъ американцевъ наблюдаются незаконченность, варварское нагроможденіе формъ и карикатурность — недостатки, которые мы видимъ какъ въ постройкахъ, такъ и въ изваяніяхъ и живописи. Но эти недостатки суть вмѣстѣ съ тѣмъ недостатки и всей американской культуры — той полуварварской, пропитанной кровью и сверкающей золотомъ культуры, которая такъ внезапно была уничтожена испанскими завоевателями. Однако мексиканское и перуанское творчество имѣетъ въ исторіи искусства значеніе именно по своей полной національной замкнутости. Уже однимъ фактомъ своего существованія оно опровергаетъ ученіе объ общемъ и однообразномъ развитіи искусства на всемъ земномъ шарѣ — ученіе, по которому напр. спираль считалась изобрѣтеніемъ исключительно Египта, а меандръ — одной только Греціи.

Вторая книга.

Древнее искусство Востока.

I. Египетское искусство.

I. Введеніе. — Главныя черты египетскаго искусства.

Вмѣстѣ съ исторіей человѣчества начинается также исторія искусства. Надписи на художественныхъ произведеніяхъ принадлежатъ къ самымъ древнимъ письменнымъ памятникамъ, и для исторіи искусства большое счастіе, что властители тѣхъ древнѣйшихъ странъ Земного Шара, въ которыхъ существовала письменность, широко пользуясь этимъ новымъ, драгоцѣннымъ для человѣчества изобрѣтеніемъ, въ изобиліи покрывали всевозможные памятники различными надписями. Древнѣйшіе изъ этихъ памятниковъ исторіи человѣчества и его искусства сохранились отчасти на берегахъ Нила, отчасти на берегахъ Евфрата и Тигра, т. е. въ Египтѣ и въ Месопотаміи. Эти памятники, воздвигнутые за нѣсколько тысячъ лѣтъ до нашей эры, въ продолженіе цѣлыхъ вѣковъ находились въ полномъ забвеніи, и хотя о существованіи ихъ и было извѣстно, однако о нихъ упорно молчали, пока, наконецъ, въ XIX-мъ столѣтіи они не обратили на себя общаго вниманія и одинъ за другимъ не сдѣлались доступны нашему пониманію.

Гдѣ сохранились наиболѣе древніе памятники — на халдейской-ли почвѣ, въ Месопотаміи, или на берегахъ Нила, въ Египтѣ, — это вопросъ, все еще не вполнѣ разрѣшенный. О томъ, что халдейское искусство — болѣе древнее, свидѣтельствуетъ хранящаяся въ берлинскомъ музеѣ надпись, сдѣланная ново-вавилонскимъ царемъ Набонидомъ, жившимъ въ 550 году до Р. Х., и гласящая, что существовалъ древне-вавилонскій царь Нарамъ-Зинъ за 3200 лѣтъ до Набонида, т. е. за 3750 до Р. Х. Этому не противорѣчатъ этнографическія изслѣдованія Бругша и другихъ, издавна приписывавшихъ египтянамъ азіятское происхожденіе, хотя Эрманъ и Масперó и указывали на взаимное противорѣчіе этихъ изслѣдованій. Ратцель, съ своей стороны, говоритъ (въ 1894): „Колы-

белью египетской культуры является Азія“. Швейнфуртъ рѣшительно становится на сторону Гоммеля (1897), по стопамъ котораго идутъ и нѣкоторые молодые ассиріологи, которые заходятъ уже такъ далеко, что считаютъ Египетъ древне-вавилонской колоніей, основанной въ доисторическія времена. Но послѣ того, какъ Э.-Ф. Леманнъ недавно доказалъ, что Нарамъ-Зинъ (о чемъ еще раньше говорилъ Винклеръ) не могъ жить за 3750 лѣтъ до Р. Х., снова представляется вѣроятнымъ предположеніе, что древнѣйшіе изъ найденныхъ, по крайней мѣрѣ доселѣ, памятниковъ принадлежатъ долинѣ Нила. Мы тѣмъ болѣе можемъ остаться при томъ мнѣніи, что въ историческія времена оба народа, египтяне и халдеи, несомнѣнно родственные между собою, являются стоящими на одинаковой степени культурнаго развитія совершенно независимо одинъ отъ другого.

Зависятъ ли родственныя черты древне-египетскихъ и месопотамскихъ художественныхъ произведеній главнымъ образомъ отъ происхожденія одного искусства отъ другого, или эти черты суть слѣдствіе того, что съ самаго момента зарожденія человѣческаго искусства вообще эти оба искусства развивались одновременно подъ вліяніемъ совершенно одинаковыхъ мѣстныхъ условій — вопросъ, который мы возбудимъ еще разъ, можетъ быть, впослѣдствіи. Въ настоящее время ограничимся тѣмъ, что сочтемъ эти общія черты за признакъ одинаковой стадіи развитія названныхъ народовъ, — той стадіи, которая непосредственно слѣдуетъ за бронзовымъ вѣкомъ, той поры, когда, по всей вѣроятности, не только въ древне-халдейскомъ царствѣ, но и въ странѣ древняго Египта появились первыя издѣлія изъ камня и бронзы, и когда употребленіе желѣза еще не было тамъ извѣстно.

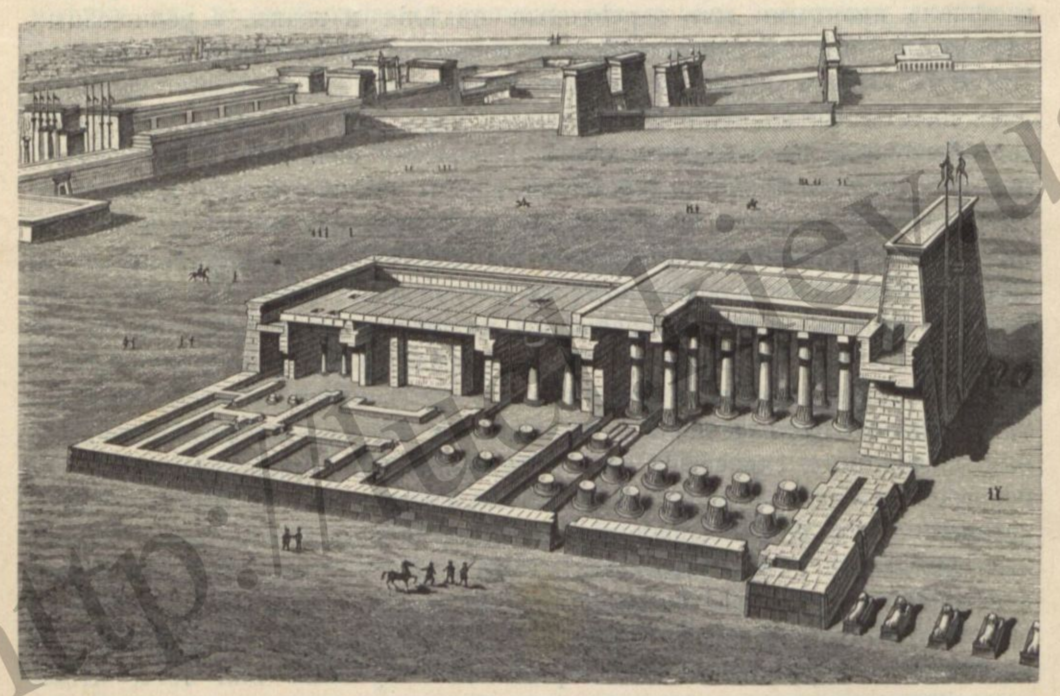
Противники того взгляда, что произведенія почвы, характеръ мѣстности и климатъ вліяютъ на искусство страны, не могутъ не согласиться, что Египетъ въ этомъ отношеніи представляетъ исключеніе: надо быть слѣпымъ, чтобы не видѣть отраженія природы Египта въ художественныхъ произведеніяхъ этой страны. Искусство и природа находятся здѣсь какъ разъ въ самомъ живомъ соотвѣтствіи. Насколько своеобразны растительное и животное царства образованнаго разлитіемъ рѣки Нила и растянувшагося въ пустынѣ оазиса, называемаго Египтомъ, настолько же своеобразенъ былъ умственный кругозоръ его жителей. Самобытная, замкнутая въ тѣсныя рамки культура Египта въ теченіе многихъ вѣковъ развивалась изъ мѣстныхъ природныхъ условій такъ послѣдовательно, какъ никакая другая, и если въ настоящее время мы знаемъ искусство, нравы и обычаи египтянъ лучше, чѣмъ жизнь и искусство другихъ народовъ, болѣе близкихъ къ намъ по времени и мѣсту, то этимъ мы обязаны прежде всего трудамъ ученыхъ и раскопкамъ, произведеннымъ въ Египтѣ такими археологами, какъ Шамполліонъ и Лепсіусъ, Маріеттъ и Масперо, Морганъ и Флиндерсъ Петри, затѣмъ — изученію іерогли-

фовъ, благодаря которому мы со временъ Шамполліона постепенно ознакомились съ исторіей Нильской долины по надписямъ на памятникахъ, и, наконецъ, — обширнымъ печатнымъ изданіямъ этихъ памятниковъ. Прежніе труды Шамполліона, Лепсіуса, Росселини, Приссъ-д'Авенна и въ особенности новѣйшіе Флиндерса Петри раскрыли для Европы тайны египетскаго искусства. Свѣдѣніями о Египтѣ мы въ значительной мѣрѣ обязаны также свойствамъ его почвы, постоянству его климата, нравамъ и обычаямъ его древнихъ обитателей, основаннымъ на многовѣковыхъ преданіяхъ. Почва доставляла египтянамъ твердый камень, солнце сушило и дѣлало прочными ихъ деревянныя издѣлія и ткани, а религіозныя вѣрованія египтянъ побуждали ихъ созидать храмы своимъ богамъ и гробницы своимъ великимъ людямъ такъ, чтобы эти постройки сохранялись на вѣчныя времена. Богоподобные цари Египта думали пріобрѣсти себѣ безсмертіе на небѣ и на землѣ, изображая свои дѣянія на несокрушимыхъ стѣнахъ храмовъ. Египетскіе жрецы учили, что загробная жизнь умершаго зависитъ отъ состоянія его тѣла на землѣ послѣ смерти, отъ того, чей образъ оно приняло, а также отъ тѣхъ жертвоприношеній въ видѣ кушаній и напитковъ, которыя получала его тѣнь (Ка), или которыя, по крайней мѣрѣ, изображались на стѣнахъ его гробницы оставшимися въ живыхъ родственниками. Отсюда произошли и бальзамированіе покойниковъ, муміи которыхъ въ числѣ нѣсколькихъ тысячъ сохранились до нашихъ дней, и укладываніе ихъ въ крѣпкіе каменные или деревянные саркофаги, часто вставлявшіеся одинъ въ другой, и погребеніе умершихъ въ глубокихъ, закрытыхъ отовсюду шахтахъ, надъ которыми, если не возвышалось природной скалы, воздвигались каменные памятники и накладывались крѣпкія плиты; отсюда же проистекъ и обычай ставить изваяніе покойника въ особое отдѣленіе гробницы, а равно и обычай изображать пластически или въ раскрашенномъ рисункѣ на стѣнахъ жертвеннаго покоя различныя кушанія для того, чтобы умершій никогда не нуждался въ пищѣ.

Почти исключительно храмамъ и гробницамъ древнихъ египтянъ обязаны мы своимъ знакомствомъ съ культурой и искусствомъ ихъ страны. Отъ построекъ, въ которыхъ протекала жизнь египтянъ, и которыя лѣпились изъ нильскаго ила или строились изъ высушеннаго на открытомъ воздухѣ и лишь рѣдко изъ обожженаго кирпича особаго рода и покрывались тонкой деревянной обшивкой, сохранились лишь одни фундаменты безъ малѣйшихъ слѣдовъ художественности; каменныя же сооруженія, каковы храмы и гробницы, даютъ намъ возможность познакомиться съ сущностью древне-египетскаго зодчества.

Мелкій известнякъ для каменныхъ построекъ египтяне добывали въ Ливійской пустынѣ, крѣпкій песчаникъ — близъ Гебель-Сильсиля въ верхнемъ Египтѣ, свѣтло-красный гранитъ — въ древнѣйшихъ каменоломняхъ Ассуана (Сіэны), на крайнемъ югѣ царства фараоновъ. Въ египетской архитектурѣ мы находимъ цѣлый рядъ общихъ чертъ, связываю-

щихъ между собою различныя стадіи ея развитія. Сводъ былъ извѣстенъ египетскимъ архитекторамъ очень давно, если не съ наиглубочайшей древности, какъ фальшивый, т. е. состоящій изъ ряда камней, выступающихъ другъ надъ другомъ, такъ и настоящій, съ клинообразнымъ замковымъ камнемъ, но обыкновенно употреблялся только въ подземныхъ сооруженіяхъ и постройкахъ второстепеннаго значенія. Монументальныя египетскія зданія покрывались преимущественно плоскою крышею, состоявшею изъ ряда каменныхъ балокъ, опирающихся на стѣны, а въ случаѣ значительности разстоянія между этими послѣдними, на столбы и на



Реставрація храма Хона, въ Өивахъ (20 династіи). По Перро и Шипье.

колонны. Крытыя галлереи, окружавшія дворы храмовъ съ внутренней стороны, и залы съ поразительно узкими промежутками между колоннами явились, очевидно, какъ необходимое послѣдствіе устройства крыши изъ каменныхъ балокъ. Несомнѣнно, такая система подпоръ примѣнялась сперва въ деревянныхъ постройкахъ, и уже потомъ перешла къ каменнымъ. Не слѣдуетъ однако забывать, что уже древніе дольмены, сохранившіеся между прочимъ въ большомъ количествѣ на сѣверѣ Африки, указываютъ на существованіе въ первоначальной архитектурѣ каменныхъ построекъ крыши, лежащей на каменныхъ подпорахъ; къ этому слѣдуетъ прибавить, что египетскія постройки съ каменной крышей по своей массивности и тяжеловѣсности, несмотря на украшенія, нисколько не напоминаютъ построекъ изъ дерева. Характерная черта всѣхъ египетскихъ кирпичныхъ сооруженій заключается въ томъ, что

ихъ стѣны кверху значительно, хотя и постепенно, утончаются. Этотъ типъ стѣнъ, заимствованный, безъ всякаго сомнѣнія, отъ деревянныхъ построекъ и не являющійся принадлежностью сооруженій изъ плитняка, встрѣчается въ древнія времена при постройкѣ дамбъ и крѣпостей изъ плотной массы нильскаго ила. Эту же отвердѣвшую глиняную массу мы встрѣчаемъ впослѣдствіи въ видѣ горизонтальныхъ пластовъ, проложенныхъ въ стѣнахъ египетскихъ построекъ изъ кирпича и камня.

Только стѣны полированнаго гранита оставлялись ничѣмъ не покрытыми; ихъ не касалась даже стѣнная живопись. Всякія же прочія каменныя и кирпичныя стѣны облицовывались сверху до низу, снаружи и внутри, тонкимъ слоемъ штукатурки, и этотъ слой покрывался разноцвѣтными пластическими изображеніями, большая часть которыхъ представляетъ собою уже фонетическіе іероглифы, играющіе, съ точки зрѣнія содержанія, роль письменъ; въ качествѣ же художественныхъ произведеній они составляютъ основную часть всей орнаментаціи зданія и, гармонически сливаясь съ нею, образуютъ одно стройное декоративное цѣлое.

Колонны въ египетскихъ каменныхъ постройкахъ достаточно прочны для того, чтобы надлежащимъ образомъ выполнять свое назначеніе, т. е. служить опорами. Но ихъ украшеніе часто поразительнымъ образомъ не соотвѣтствуетъ ихъ цѣли, придавая имъ по большей части видъ растеній съ длинными и тонкими стволами, цвѣты которыхъ, еще не развернувшіеся или уже распустившіеся, подпираютъ невидимую абаку и образуютъ капитель колонны. Очевидно, для того, чтобы колонна казалась болѣе солидною, нѣсколько стволовъ, составляющихъ стержень колонны, обыкновенно связывались у чашечки въ пучки крѣпкими обручами, и въ этомъ же мѣстѣ между ними пропускались, въ значеніи скрѣпленій, небольшіе стебли тѣхъ же цвѣтовъ. Вообще орнаментика египетскихъ колоннъ этого рода производила впечатлѣніе чего-то мрачнаго, хотя очевидно, что она должна была выражать собою контрастъ между земною жизнью и жизнью небесной, изображенной на потолкѣ зданія въ видѣ звѣздъ и птицъ. „Египтянинъ", говоритъ Борхардтъ, „воображалъ себѣ свои колонны, подражающія растеніямъ, свободно оканчивающими и орнаментировалъ ихъ сообразно съ этимъ".

На всѣхъ ступеняхъ развитія египетской орнаментики, состоявшей въ архитектурѣ изъ картинъ и надписей, сплошь покрывавшихъ стѣны, цоколи, карнизы, потолки, столбы и ворота зданій, и сохранявшей даже въ предметахъ ремесленнаго производства строгую чистоту стиля, мы находимъ однѣ тѣ же общія черты. На ряду съ имѣющими геометрическую форму орнаментами древнихъ и первобытныхъ періодовъ и съ символическими изображеніями животныхъ, главнымъ образомъ змѣй (уреевъ), мы встрѣчаемъ въ египетскомъ искусствѣ еще въ глубокой древности растительный орнаментъ. Поэтому египтянъ можно считать безу-

словно творцами орнаментаціи этого рода. Одинъ и тотъ же ся мотивъ переходилъ отъ поколѣнія къ поколѣнію, изъ тысячелѣтія въ тысячелѣтіе. Что эта орнаментика заимствована изъ египетской флоры — явствуетъ само собою. Видную роль играетъ въ ней цвѣтокъ лотоса, не индійскаго „Nymphaea Nelumbo“, какъ раньше думали, а мѣстнаго, бѣлаго или синяго, „Nymphaea Lotus“ или „Caerulea“, какъ это подтверждаютъ изслѣдованія Гудфира Ригля и Борхарда, а также доказываютъ характеризующіе это растеніе (см. прилаг. табл. „Древне-египетскіе орнаменты“, фиг. *a*) лопатообразные листья, равно какъ и количество и форма лепестковъ тѣхъ цвѣтовъ, которые несчетное множество разъ встрѣчаются на египетскихъ памятникахъ (фиг. *c*, *d*, *e*). Кромѣ лотоса, въ фантазіи и въ орнаментикѣ египтянъ игралъ важную роль папирусъ. Если растеніе, которое въ помѣщенномъ на настоящей стр. рисункѣ изображено плавающимъ на водѣ, есть всѣмъ извѣстный лотосъ, то не менѣе очевидно, что растеніе съ длинными прямыми стеблями и пушистыми колосьями, соединенными въ пучки, которые въ рисункѣ на стр. 135 выступаютъ изъ воды, представляетъ кусты папируса. Мнѣніе, высказанное Годфиромъ, къ которому присоединились Ригль и Перрò, что „вѣерообразный папирусъ“ египетской орнаментики есть ни что иное, какъ стилизированные цвѣтки лотоса, изображенные сбоку, было недавно убѣдительнѣйшимъ образомъ опровергнуто Борхардтомъ. Еще болѣе невѣроятно предположеніе изслѣдователей, полагающихъ, что всѣ формы египетской орнаментики произошли отъ одной первоначальной формы, и считающихъ за извѣстное видоизмѣненіе цвѣтка лотоса тотъ орнаментъ въ видѣ нераскрывшейся цвѣточной чашечки (см. прил. таблица, фиг. *g*, *h*, *i*), который Борхардтъ принимаетъ за лилію, а Швейнфуртъ за алое, и который обыкновенно называется „египетской пальметтой“ въ томъ случаѣ, когда снабженъ придаткомъ въ видѣ шишки или вѣерообразной коронки. Но всего невѣроятнѣе, безъ сомнѣнія, тотъ взглядъ, согласно которому также и египетская розетка представляетъ собою, если смотрѣть на нее сверху, не что иное, какъ цвѣтокъ лотоса, по мнѣнію



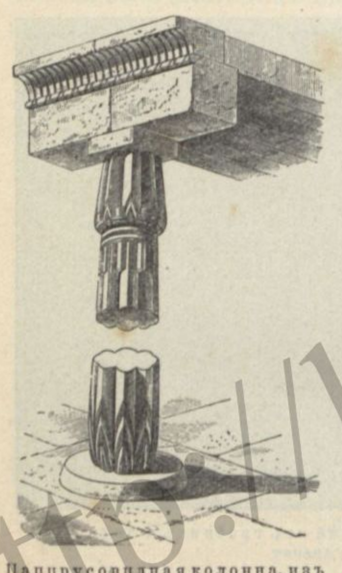
Рельефъ съ цвѣтками лотоса, въ одной изъ гробницъ 6 династіи. По Приссъ-д'Авенну.

Гудфира еще не распустившійся, по мнѣнію же Ригля уже вполнѣ расцвѣтшій. Что эта розетка легко можетъ быть принята за цвѣтокъ — не подлежитъ сомнѣнію (см. прилаг. табл., фиг. *k*), но во всякомъ случаѣ она походитъ скорѣе на цвѣтокъ астры, ромашки, маргаритки, чѣмъ на цвѣтокъ лотоса. Иногда совершенно ясно, что она представляетъ собою только дальнѣйшее развитіе четырехлистнаго орнамента (фиг. *l*); нерѣдко можно принимать ее за звѣзду (фиг. *m*), и въ этомъ случаѣ она указываетъ на древнѣйшіе орнаментальные мотивы, изображающіе, повидимому, солнце, луну и звѣзды въ видѣ концентрическихъ круговъ, окаймленныхъ иногда маленькими кружками. Какимъ образомъ изъ вышеуказанныхъ элементовъ орнаментики, при помощи различныхъ измѣненій, добавленій и сочетаній, въ соединеніи съ волнистой спиралью, образовались роскошныя и въ высшей степени художественныя полосы орнамента, показываютъ фигуры *n*, *o*, *p*, *r* на прилагаемой таблицѣ. Египетской орнаментикѣ были нечужды и простѣйшіе вѣнки изъ листьевъ, виноградныя лозы и гроздія, пальмы и другія растенія. Орнаментъ же, имѣющій видъ пучка стеблей, скрѣпленныхъ внизу розеткой и иногда похожій на рядъ копій съ торчащими кверху остріями, по мнѣнію Борхардта, подражаетъ бахромѣ ковра.


Рельефъ съ папирусомъ, въ одной изъ гробницъ 4 династіи. По Приссъ-д'Авенну.

Цвѣтущія растенія, которыя, какъ уже было сказано выше, образуютъ или въ одиночку, или въ видѣ пучковъ, колонны, возвышающіяся на базахъ, имѣющихъ форму небольшихъ земляныхъ кучъ, суть Nymphaea Lotus и Nymphaea Caerulea, папирусъ, пальма, нѣкоторыя породы колокольчиковъ и тростникъ. Исторія развитія этихъ архитектурныхъ формъ чрезвычайно ясно изложена Борхардтомъ. Чаще всего встрѣчаются колонны лотосовидныя и папирусовидныя. У первыхъ, имѣющихъ капители въ формѣ нераскрывшагося или распустившагося цвѣтка, нерѣдко не достаетъ основанія, чего почти никогда не наблюдается у папирусовидныхъ колоннъ, капители которыхъ представляютъ иногда закрытую, иногда раскрытую совокупность колосьевъ. Отдѣльные стебли пучка у лотосовидныхъ колоннъ имѣютъ въ поперечномъ разрѣзѣ круглую, а

у колоннъ папирусовидныхъ — трехугольную форму. Стержни колоннъ перваго рода не имѣютъ ни листьевъ у основанія, ни утолщенія, тогда какъ стержни папирусовидныхъ колоннъ съуживаются внизу и какъ-бы обернуты тутъ листьями. Въ лотосовидныхъ колоннахъ лепестки чашечки цвѣтка, играющей роль капители, доходятъ до самаго ея верха, а въ папирусовидныхъ колоннахъ они значительно короче и окаймляютъ только нижнюю часть капители. Изъ двухъ рисунковъ, помѣщенныхъ на стр. 136 и 137, одинъ изображаетъ колонну въ видѣ папируса, а другой колонну въ видѣ лотоса, причемъ чашечки цвѣтка и въ той и другой закрыты.



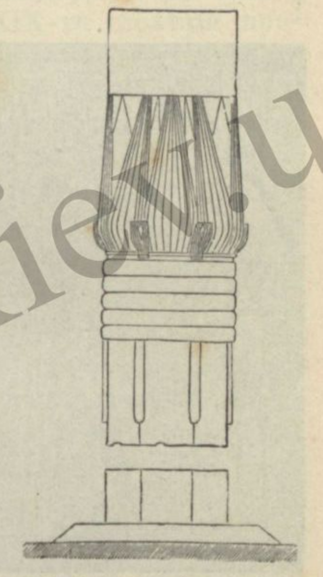
Папирусовидная колонна, изъ Карнака. По Перро и Шипье.

Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что многіе орнаменты, заимствованные изъ растительнаго царства, нашли мѣсто въ египетскомъ искусствѣ только благодаря тому, что съ давнихъ поръ имъ придавалось символическое значеніе, какъ это можно замѣтить особенно о цвѣткѣ лотоса, очевидно олицетворявшемъ собою солнце. Другіе орнаментальные мотивы въ египетскомъ искусствѣ также имѣютъ символическій характеръ. Если этого нельзя съ полной увѣренностью сказать объ орнаментѣ, изображающемъ темно-синее небо, усѣянное звѣздами, который мы постоянно встрѣчаемъ на потолкахъ египетскихъ гробницъ и храмовъ, равно какъ и объ изображеніяхъ коршуновъ, летящихъ съ распростертыми крыльями (см. прил. таб. фиг. *t*), то несомнѣнно символическими надо считать и солнечные круги, и крылатый дискъ солнца надъ входами въ храмы (фиг. *v*), и священныхъ змѣй (уреевъ) (фиг. *x* и *z*), и крестъ, съ кольцомъ или петлей вверху, служащій символомъ вѣчности (фиг. *w*), и скарабея — блестящаго египетскаго жука (Ateuchus sacer, фиг. *y*), который, олицетворяя собою земное бытіе и будущую жизнь человѣка, въ огромномъ количествѣ является и какъ украшеніе, и какъ самостоятельное художественное произведеніе.

Нужно различать два вида египетской пластики: скульптуру въ тѣсномъ смыслѣ слова, и плоскія изображенія, подчиняющіяся однимъ и тѣмъ же законамъ стиля, все равно, представляютъ ли они собою живопись, или рельефную работу.

Матеріаломъ для скульптуры служили у египтянъ камень, дерево, слоновая кость, бронза, глина. Многочисленныя колоссальныя статуи исполнялись изъ гранита, базальта или діорита; статуи въ натуральную человѣческую величину — изъ песчаника или известняка; болѣе мелкія — изъ дерева или бронзы. Фигуры изъ глины были всегда небольшого

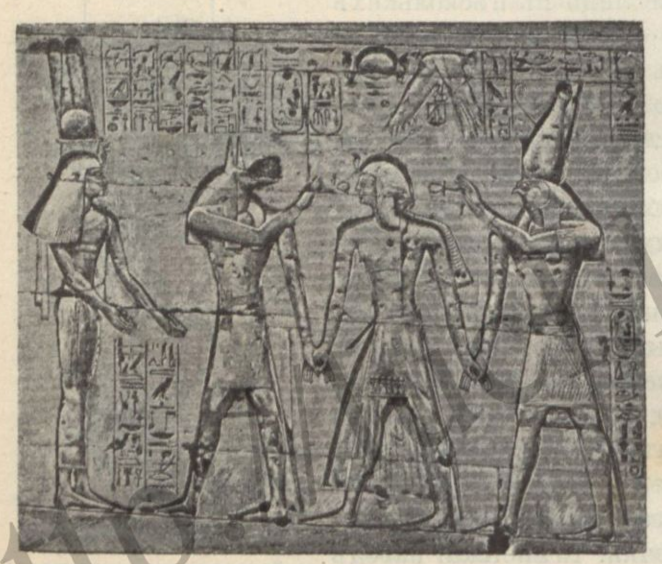
размѣра. Статуи изъ песчаника и известняка обыкновенно покрывались слоемъ краски, изваянія же изъ твердаго цвѣтного камня получали раскраску лишь иногда или только въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ. Важнѣйшіе памятники египетской скульптуры — статуи боговъ и людей; встрѣчаются также фигуры животныхъ. Изваянія людей ставились въ гробницахъ и храмахъ. Въ первыхъ, кромѣ нѣсколькихъ статуй, представлявшихъ умершаго въ различномъ видѣ, помѣщались также изображенія слугъ, работавшихъ на это лицо при его жизни. Передъ храмами и внутри нихъ ставились статуи царей, строителей и основателей этихъ зданій; нерѣдко подобныя статуи также представляли одно и то же лицо въ нѣсколькихъ видахъ.



Лотосовидная колонна. По Борхардту.

Изображенія боговъ въ египетской скульптурѣ играютъ второстепенную роль. Скрываясь въ мрачныхъ святилищахъ, куда допускались только фараонъ и жрецы, фигуры боговъ, если онѣ имѣли человѣческій обликъ, изображались въ нильской ладьѣ. Въ другихъ частяхъ храма, изваянія божествъ обыкновенно являлись не предметами поклоненія, а обѣтными приношеніями. Хотя божества, покровители отдѣльныхъ областей и городовъ Египта, имѣвшія чисто земной характеръ (остатокъ древняго фетишизма), впослѣдствіи нерѣдко сливались со свѣтлыми богами-небожителями жреческой религіи, однако эти божества, несмотря на небесный свѣтъ, ихъ озарявшій, не могли сбросить съ себя земной оболочки. Египетскій народъ почти всегда представлялъ себѣ боговъ въ образахъ священныхъ животныхъ. Аммонъ, древній богъ города Ѳивъ, даже во времена римскаго владычества, превратившись въ Юпитера-Аммона, сохранилъ свои бараньи рога. Поклоненіе его двойнику, древнему богу солнца Ре, возникло изъ обожествленія кобчика. Пта, древній богъ художниковъ Мемфиса, чтился въ образѣ священнаго быка Аписа; Гаторъ, богиня неба и любви, — въ образѣ коровы; Собкъ, мѣстное божество Фаюма, — въ образѣ крокодила; Горусъ, богъ солнца, — въ видѣ кобчика; Бастъ, богиня Бубастиса, — въ образѣ кошки; Тотъ, богъ мудрости, — въ видѣ ибиса или павіана; Анубисъ, богъ смерти, — въ видѣ шакала (см. рис. на ст. 138). Животный элементъ менѣе замѣтенъ въ изображеніяхъ Нейѳы, всевидящей богини Саиса, но особенно въ изображеніяхъ Озириса, великаго бога умершихъ, культъ котораго былъ продолженіемъ культа древняго божества, покровителя Абидоса, и его супруги Изиды, „мудрѣйшей изъ всѣхъ людей и боговъ“. Египетскіе скульпторы въ большинствѣ случаевъ ограничивались придѣлываніемъ къ божескимъ статуямъ головъ священныхъ животныхъ.

При этомъ, само собою разумѣется, изображеніямъ боговъ не только не придавалось облагороженныхъ человѣческихъ чертъ, но и создавались новыя органическія существа. Гораздо рѣже производили египтяне такія статуи полулюдей-полузвѣрей, въ которыхъ къ туловищу животнаго приставлена человѣческая голова. Главные образчики подобныхъ изваяній — сфинксы съ туловищемъ льва и головою человѣка, олицетворявшіе собою божественное происхожденіе царской власти; это скульптурное изображеніе было столь распространено и въ древней эпохѣ, и въ послѣдующія времена, что не только безчисленное множество разъ повторяется въ египетскомъ искусствѣ, но и донынѣ остается достояніемъ художественнаго творчества. Къ числу изображеній двойственнаго характера изъ чисто животнаго царства принадлежатъ грифъ — крылатый левъ съ головою орла, — имѣющій, безъ сомнѣнія, азіятское происхожденіе, и изображеніе львицы съ головою кобчика — порожденіе чисто египетской фантазіи. Наконецъ, примѣромъ человѣческихъ крылатыхъ изображеній могутъ служить статуи Изиды и Нефтиды, игравшія нѣкоторую роль въ египетскомъ искусствѣ позднѣйшаго времени.



Впалый рельефъ Абидосскаго храма (Горъ и Анубисъ) По Масперо.

Разумѣется, египетскіе скульпторы лучше знали строеніе человѣческаго тѣла и правильнѣе воспроизводили его, чѣмъ художники тѣхъ народовъ, о которыхъ было говорено выше. Жаркій климатъ Египта, заставлявшій носить лишь самую легкую одежду, способствовалъ изученію нагого тѣла. Лучшія изъ древне-египетскихъ изображеній человѣка въ стоячемъ или сидячемъ положеніи почти не оставляютъ желать ничего большаго, если вообще требовать отъ скульптуры передачи нагого тѣла, застывшаго въ неподвижности. Такое условное воспроизведеніе человѣческихъ фигуръ можетъ быть объяснено первоначальною ступенью развитія искусства, выше которой не поднимался ни одинъ народъ до грековъ, лишь въ началѣ V-го вѣка до Р. Х. ушедшихъ дальше по пути художественнаго творчества. На примѣрѣ именно египетской скульптуры и основалъ Ланге свое ученіе о „фронтальности“ въ пластикѣ древнихъ и первобытныхъ народовъ вообще, равно какъ и культурныхъ на-

родовъ, стоявшихъ на одинаковой ступени развитія съ народами древняго Востока. Въ египетской пластикѣ мы встрѣчаемся съ исключеніями изъ означеннаго правила только въ тѣхъ случаяхъ, когда изображены животныя и грубѣйшія человѣческія фигуры, какъ напр. въ одномъ изображеніи низшаго карликообразнаго божества Беса, находящемся въ берлинскомъ музеѣ. Вопросъ, выработали ли египетскіе скульпторы законы, опредѣляющіе сравнительную величину отдѣльныхъ частей человѣческаго тѣла, имѣли ли они для этого „канонъ", — представляется спорнымъ. Діодоръ говоритъ (I, 98): „Длину всего туловища они дѣлили на $21^1/_4$ части и, сообразно этому, опредѣляли взаимное соотношеніе всего остального". Одни изъ первыхъ египтологовъ XIX-го столѣтія принимали за единицу этого египетскаго канона длину ноги, другіе длину одного изъ пальцевъ; новѣйшіе же изслѣдователи безусловно отвергаютъ существованіе канона въ египетскихъ скульптурныхъ изображеніяхъ людей. Въ крайнемъ случаѣ, правила пропорціональности частей въ статуяхъ могли существовать только въ эпоху Птоломеевъ и римскаго владычества. Тѣмъ не менѣе, въ египетской скульптурѣ были законы, связывавшіе свободу движеній и позъ человѣческихъ фигуръ, требовавшіе отъ нихъ неподвижнаго, „фронтальнаго" положенія. Такъ, за исключеніемъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ, ноги статуи всегда опираются о землю всей ступней. Только въ мужскихъ стоячихъ фигурахъ одна нога, обыкновенно лѣвая, немного выдвинута впередъ; въ женскихъ же и дѣтскихъ статуяхъ обѣ ноги всегда стоятъ рядомъ, на одной линіи. Руки со сжатыми кулаками иногда плотно прилегаютъ къ туловищу, но чаще положеніе рукъ, сохраняя свою угловатость и условность, уже подчиняется извѣстнымъ законамъ симметріи, и наконецъ, изрѣдка, какъ это наблюдается въ древне-халдейскихъ статуяхъ, руки покоятся сложенными на груди. На ряду съ фигурами въ стоячемъ положеніи, нерѣдко встрѣчаются фигуры, сидящія на тронѣ; попадаются часто также изображенія людей, присѣвшихъ на-корточки, стоящихъ на колѣняхъ, или сидящихъ на землѣ съ поджатыми подъ себя, по восточному обычаю, ногами. Головы во всѣхъ египетскихъ статуяхъ свидѣтельствуютъ о существовавшемъ въ Египтѣ, благодаря жаркому климату, обычаѣ брить волосы и бороду; только въ рѣдкихъ случаяхъ, преимущественно во время праздничныхъ церемоній, на голову надѣвался парикъ или повязка, а къ подбородку привязывалась фальшивая борода, завязки которой нерѣдко бывали видимы.

Въ египетской скульптурѣ встрѣчаются также цѣлыя группы человѣческихъ фигуръ, и въ нихъ-то именно выказывается особенно сильно законъ „фронтальности". Если изображалась фигура, сидящая на тронѣ съ ребенкомъ на рукахъ, то фигура этого послѣдняго, обращенная прямо лицомъ къ зрителю, составляла прямой уголъ съ главной фигурой. Если группа состояла изъ двухъ или трехъ фигуръ, то онѣ всегда изображались вытянутыми въ одну линію, если смотрѣть на нихъ спереди (см. рис. на

стр. 140). При этомъ главное лицо группы своимъ размѣромъ вдвое или втрое превосходило величину остальныхъ лицъ, въ особенности когда эти послѣднія представляли жену или дѣтей этого лица. Правило, по которому такое лицо—въ большинствѣ случаевъ царь—изображалось гигантомъ въ сравненіи съ окружающими его фигурами, соблюдалось и въ египетскихъ изображеніяхъ на плоскости. Этотъ способъ обозначенія духовнаго превосходства одного человѣка надъ другими посредствомъ увеличенія размѣровъ его фигуры долженъ быть признанъ вполнѣ естественнымъ на извѣстной стадіи развитія искусства.



Группа Пта-Маи, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

Египетскія изображенія на плоскости въ своемъ историческомъ развитіи подчинялись также извѣстнымъ общимъ законамъ. Несмотря на немногія позднѣйшія усовершенствованія, вызванныя стремленіемъ къ свободѣ, эти изображенія постоянно сохраняли свой силуэтообразный характеръ. Почти незамѣтенъ также переходъ отъ живописи на плоскости, которая однако, вслѣдствіе рѣзкой опредѣленности контуровъ, походила скорѣе на раскрашенные рельефы, чѣмъ на настоящую живопись, къ изображеніямъ съ слегка-углубленными контурами, а отъ этихъ послѣднихъ къ койланаглифамъ или впалымъ рельефамъ (reliefs en creux), очертанія которыхъ настолько углублены, что можно было моделировать изображенные фигуры и предметы, не касаясь фона (см. рис. на стр. 138), и, наконецъ, къ настоящимъ „барельефамъ", т.-е. изображеніямъ, слегка выступающимъ на выдолбленномъ фонѣ. Во всякомъ случаѣ, сами египтяне, какъ замѣчаетъ Эрманъ, не видѣли существенной разницы между живописью, впалыми рельефами и барельефами; да и въ настоящее время едва ли можно съ полной увѣренностью сказать относительно многихъ памятниковъ, каковы были основные мотивы, побуждавшіе художниковъ избирать тотъ или другой изъ этихъ родовъ техники.

Образчиками этихъ различныхъ пріемовъ искусства являются глав-

нымъ образомъ монументальныя изображенія на внутреннихъ стѣнахъ гробницъ, внутреннихъ и наружныхъ стѣнахъ храмовъ, рисунки на папирусныхъ свиткахъ — эти древнѣйшія изъ „миніатюръ“ и „иллюстрацій“, наконецъ, изображенія на саркофагахъ, сосудахъ и разной утвари. Содержаніе рельефной живописи и пластикѣ доставляла жизнь изображенныхъ лицъ во всей ея полнотѣ: тутъ были и религіозныя церемоніи разнаго рода, и большія историческія картины, прославлявшія дѣянія египетскихъ царей, и сцены сельскаго, ремесленнаго, торговаго и домашняго быта, къ которымъ, для украшенія, присоединялся нерѣдко пейзажъ, а также картины идиллическаго характера; но при ближайшемъ разсмотрѣніи оказывается, что всѣ эти воспроизведенія жизни въ ея разнообразныхъ проявленіяхъ имѣли одну цѣль, а именно должны были прославлять умершаго на землѣ и оказывать ему услуги въ загробной жизни. Жанровыя картины на фонѣ пейзажа, равно какъ и сцены сельскаго и охотничьяго быта, играютъ ту же роль, какъ и изображеніе съѣстныхъ припасовъ, необходимыхъ для тѣни умершаго. Въ идиллическихъ картинахъ мы находимъ опять-таки ту же идею, что и въ изображеніи разныхъ кушаній и напитковъ.

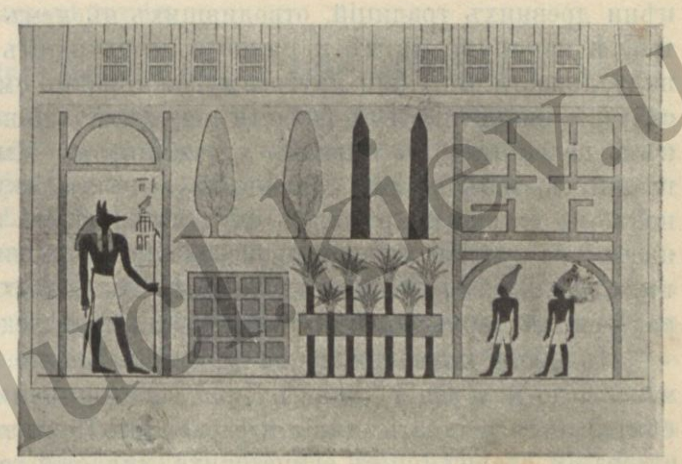
Законы стиля египетской пластики и живописи обусловливались частью извѣстными требованіями обычая, частью несовершенствами техники. И здѣсь мы видимъ, что умѣнье изображать различныя явленія жизни на плоскости моложе, чѣмъ искусство правильно воспроизводить отдѣльныя человѣческія фигуры во всей ихъ круглотѣ. Но техническая неумѣлость въ большинствѣ случаевъ прикрывается условными правилами приличія, служа такимъ образомъ добродѣтели въ силу необходимости. Если присмотрѣться поближе къ отдѣльнымъ фигурамъ, то окажется, что во все продолженіе существованія египетскаго искусства въ немъ господствовало правило изображать лица въ профиль. Вмѣстѣ съ дальнѣйшей исторіей развитія искусства мы познакомимся съ болѣе совершенными его образцами, представляющими исключенія изъ этого правила. Но и профильное изображеніе фигуръ удавалось египетскимъ художникамъ только отчасти, что зависѣло отъ ихъ стремленія выражать все точно и ясно. Голова, руки и ноги изображались въ профиль, плечи и глазъ видимыми спереди. Между верхней частью груди, представленной en face, и ногами, изображенными въ профиль, находилась средина туловища, часть котораго была нарисована въ прямомъ положеніи, а часть сбоку. Руки поражаютъ своей неестественностью: первые четыре пальца имѣютъ всегда одинаковую длину; ладони и верхнія части рукъ нерѣдко оказываются однѣ на мѣстѣ другихъ; но еще болѣе поразительно полное пренебреженіе правильностью положенія ногъ. Въ египетскомъ искусствѣ, во всѣ стадіи его развитія, соблюдалось правило изображать ноги въ профиль, стоящими одна подлѣ другой, и притомъ съ внутренней стороны, такъ, чтобы былъ виденъ только одинъ большой палецъ, закрывающій всѣ остальные. Но

во всѣ времена бывали, если вѣрить снимкамъ, единичныя исключенія изъ этого общаго правила; такъ напр. ближайшая къ зрителю нога иногда сохраняла естественное положеніе, при которомъ всѣ пять пальцевъ видимы. Это случалось тогда, когда художнику вдругъ приходило въ голову считаться съ дѣйствительностью. Однако памятники, извѣстные автору настоящаго сочиненія въ оригиналахъ или въ копіяхъ, не свидѣтельствуютъ о существованіи подобныхъ исключеній въ древнѣйшемъ періодѣ египетскаго искусства. Въ эпоху же новаго царства, вѣрная постановка ногъ является довольно часто и соблюдается замѣтнѣе, хотя все еще не составляетъ общаго правила. Руки не имѣютъ органической связи съ туловищемъ, и ихъ движенія обыкновенно неестественны и угловаты. Если надо было представить какой-нибудь членъ тѣла, руку или ногу, вытянутыми, древніе египтяне постоянно изображали вытянутою ту руку или ногу, которая болѣе удалена отъ зрителя. Если у египетскихъ художниковъ не было какихъ-либо причинъ, которыя побуждали ихъ изобразить данную фигуру смотрящею влѣво, то они всегда повертывали лицо вправо. Оба эти правила были открыты Эрманомъ. Съ своей стороны замѣтимъ, что въ виду множества исключеній, эти правила перестаютъ быть таковыми. Но Эрманъ правъ, поскольку дѣло касается изображенія высокопоставленныхъ особъ, къ которымъ постоянно примѣнялся этотъ обычный, освященный преданіемъ, первобытный художественный пріемъ.

По самому существу своему, этотъ силуэтообразный стиль, образцомъ для котораго послужила, быть можетъ, настоящая живопись силуэтовъ, таковъ, что его несовершенство выказывается въ группахъ сильнѣе, чѣмъ въ изображеніяхъ отдѣльныхъ лицъ. Затрудненіе должно было неизбѣжно встрѣчаться уже при изображеніи двухъ фигуръ, стоящихъ рядомъ. По правиламъ, надо было изобразить одну фигуру надъ другой такъ, чтобы ноги той, которая дальше отъ зрителя, приходились надъ головою передней фигуры и были одинаковой съ нею величины. Часто, а въ древнія времена и постоянно, верхніе ряды отдѣлялись отъ нижнихъ чертами, обозначавшими собою разные планы (передній, средній и задній) въ видѣ полосъ. Часто также, особенно въ позднѣйшія времена, когда пластически изображались массовыя движенія, заднія фигуры высовывались наполовину изъ-за головъ переднихъ фигуръ, и нерѣдко изображеніе фигуръ, стоящихъ рядомъ, благодаря удвоенію контуровъ, приближалось къ настоящему перспективному изображенію, причемъ, конечно, повторялась прежняя ошибка въ перспективѣ — увеличенность размѣра заднихъ фигуръ.

Насколько далеки были египетскіе художники отъ пониманія законовъ перспективы въ своихъ изображеніяхъ на плоскости, о томъ свидѣтельствуетъ прежде всего ихъ способъ изображать пейзажъ, окружающій предметы. Авторъ настоящей книги уже имѣлъ случай раньше, по другому поводу, подробно выяснить, что пейзажъ игралъ видную роль

въ значеніи задняго плана во многихъ фигурныхъ изображеніяхъ древняго Египта, но никогда не былъ въ немъ самостоятельной отраслью искусства; представляя собою задній планъ, онъ, въ лучшемъ случаѣ, передавалъ лишь отдѣльныя части неодушевленной природы, намѣчая ихъ какъ на географической картѣ, воспроизводилъ множество хорошо схваченныхъ подробностей, но никогда не представлялъ законченнаго и притомъ перспективнаго цѣлаго. Напримѣръ, окруженный деревьями четырехугольный бассейнъ съ водою, изображенный въ погребальномъ покоѣ въ Аддъ-эль-Курна, имѣетъ видъ чертежа, представляющаго правильный квадратъ, а его вода, по обычаю, существовавшему съ незапамятныхъ временъ въ Египтѣ, обозначена рядомъ зигзагообразныхъ линій, проведенныхъ перперпендикулярно по синему полю; двадцать четыре дерева, окружающія бассейнъ со всѣхъ сторонъ, хотя изображены по краямъ рисунка именно на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ имъ должно быть, своими верхушками обращены во всѣ четыре стороны. Изображеніе священнаго сада въ гробницѣ въ Элейѳіи, временъ 17-й династіи, представляетъ смѣшеніе чертежа съ перспективнымъ видомъ (см. рис. на наст. стр.).



Священный садъ, изображеніе въ одной изъ гробницъ Элейѳіи. По Перро и Шипье.

О воспроизведеніи атмосферныхъ явленій въ египетскихъ изображеніяхъ на плоскости, конечно, не можетъ быть и рѣчи. Въ настоящемъ египетскомъ искусствѣ мы не находимъ признаковъ ни правильной передачи свѣта и тѣней, ни вѣрнаго распредѣленія и сочетанія красочныхъ тоновъ. Каждая краска накладывалась на предназначенномъ для нея пространствѣ ровно, не смѣшиваясь съ другими. Цвѣта, встрѣчающіеся въ природѣ, передавались только приблизительно. Мужчины-египтяне и лошади изображались красновато-коричневыми; мужчины-азіяты и египетскія женщины—желтыми. Пестрые костюмы чужеземцевъ (сами египтяне предпочитали носить одежду изъ совершенно бѣлой льняной ткани) воспроизводились со всѣмъ разнообразіемъ своихъ цвѣтовъ. Многія изображенія боговъ роскошно иллюминировались желтой, красной, зеленой или синей красками, представляя такимъ образомъ цѣлую символику колеровъ, недоступную, впрочемъ, нашему пониманію. Наконецъ замѣчательно, что египетское искусство, на всѣхъ ступеняхъ своего развитія, съ самой эпохи своего зарожденія, оказывалось совершенно без-

сильнымъ, когда требовалось выражать душевныя движенія въ мимикѣ физіономій; нравственныя волненія оно изображало помощью движеній тѣла, причемъ лица имѣли одно и то же выраженіе, похожее на принужденную улыбку.

Постепенное развитіе всего египетскаго искусства слѣдовало медленно за общимъ ходомъ человѣческой культуры. Великіе государственные перевороты вызывали отъ времени до времени вспышки художественнаго творчества, порождали новыя идеи и новые образы, но и послѣ испытанныхъ имъ коренныхъ преобразованій, это искусство оставалось цѣлыя тысячелѣтія застывшимъ въ прежнихъ тѣсныхъ рамкахъ; въ медленномъ ходѣ художественнаго творчества египтянъ, закованнаго въ тяжелыя цѣпи древнихъ традицій, отводившихъ въ немъ такое важное мѣсто лотосу и папирусу, нигдѣ и никогда не находимъ мы признаковъ индивидуальности того или другого художника, съ именемъ котораго были бы связаны новые шаги въ области искусства. Конечно, въ исторіи Египта нѣтъ недостатка въ именахъ художниковъ. Мы находимъ тамъ какъ главныхъ, такъ и второстепенныхъ зодчихъ, скульпторовъ и живописцевъ, но только въ рѣдкихъ случаяхъ имѣемъ возможность пріурочить извѣстное художественное произведеніе къ имени опредѣленнаго художника, да и тогда это произведеніе не заключаетъ въ себѣ никакихъ характерныхъ чертъ, отличающихъ его отъ произведеній другихъ мастеровъ.

Въ эпоху наибольшаго процвѣтанія Египта, съ древнѣйшихъ временъ и до покоренія долины Нила македонянами (въ 332 г. до Р. Х.), насчитывается тридцать династій фараоновъ. Попытка опредѣлить время царствованія древнѣйшихъ египетскихъ династій годами привела къ совершенно различнымъ результатамъ. Мы желаемъ, напримѣръ, знать, когда царствовалъ фараонъ Снофру, основатель 4-й династіи, при которой были построены громадныя пирамиды Нижняго Египта: по благонадежному, хотя и не совсѣмъ точному указанію Эд. Мейера, онъ жилъ позже 2830 года до Р. Х.; съ своей стороны, Лепсіусъ относитъ время его царствованія къ 3124 году, Бругшъ—къ 3766, Масперо—къ еще болѣе раннему времени, приблизительно къ 4100 году до Р. Х. Цвѣтущая эпоха царствованія 18-й династіи можетъ быть отнесена къ XVI-му столѣтію, царствованіе 19-й династіи къ XIV-му, 26-й къ VII-му и VI-му. Потребность въ большей систематизаціи побудила раздѣлить всю исторію Египта на нѣсколько главныхъ большихъ періодовъ.

Наиболѣе удобнымъ для исторіи искусства должно признать дѣленіе нѣмецкихъ египтологовъ, различающихъ въ исторіи Египта четыре періода или „царства“: древній, средній, новый, и, наконецъ, Саисскій періодъ, составляющій послѣднюю эпоху національной независимости Египта и названный такъ по главному городу царства, Саису. Древній періодъ обнимаетъ собою вслѣдъ за эпохой владычества первыхъ трехъ династій, относящихся отчасти къ доисторическому времени, главнымъ образомъ эпоху 4-й, 5-й и 6-й династій, царствовавшихъ не позже какъ съ 2830

по 2500 годъ до Р. Х.; среднимъ періодомъ считается время господства 11-й, 12-й и 13-й династій, изъ которыхъ двѣнадцатая царствовала, по новѣйшимъ вычисленіямъ, приблизительно съ 1896 по 1796 г. до Р. Х. Новый періодъ — время царствованія 18-й, 19-й и 20-й династій (съ 1600 по 1100 г.); къ послѣднему, саисскому періоду принадлежитъ 26-я династія (съ 645 по 525 годъ до Р. Х.). Этотъ періодъ завершился покореніемъ Египта персами, но 200 лѣтъ спустя, завоеватели-греки насадили на египетской почвѣ сѣмена другой, болѣе юной культуры, которая, разумѣется, не могла съ разу вытѣснить остатки прошлаго. Въ еще болѣе позднюю эпоху, даже послѣ того, какъ Египетъ, въ 30-мъ г. до Р. Х., превратился въ римскую провинцію, эти обѣ культуры постоянно находились во взаимодѣйствіи.

2. Искусство древняго царства (около 3000—2500 л. до Р. Х.).

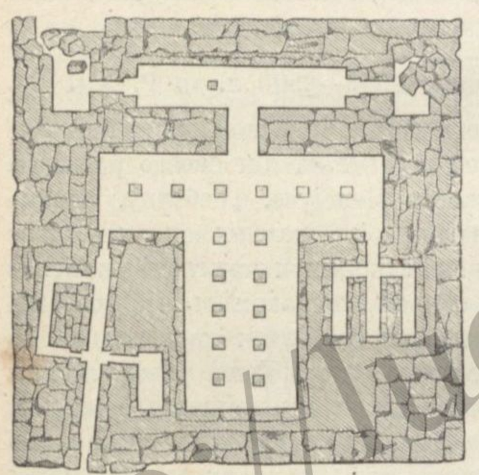
Исторію египетскаго искусства еще недавно было возможно изучать только съ конца 3-й династіи, и еще на первой стадіи своего развитія оно можетъ быть уподоблено, по выраженію Лепсіуса, „ребенку, воспитанному въ строгости, цѣломудріи и благонравіи“, какимъ оно и оставалось на всѣхъ послѣдующихъ стадіяхъ. Раскопки и изысканія послѣдняго столѣтія впервые дали намъ возможность познакомиться съ состояніемъ этого искусства. Съ этими открытіями останутся навсегда тѣсно связаны имена Флиндерса Петри, нашедшаго близъ Туха, между Балласомъ и Негаде, гробницы, относящіяся къ этому раннему времени, Амелино, отрывшаго пять большихъ древнихъ гробницъ фараоновъ близъ Абидоса, и де-Моргана, нашедшаго въ 1897 году могилу царя Менеса, котораго сами египтяне считали основателемъ первой династіи фараоновъ. Благодаря названнымъ ученымъ, египетское искусство эпохи царствованія первыхъ трехъ династій какъ-бы внезапно воскресло передъ нашими очами.

Главнѣйшія находки касаются той поры, когда уже существовала письменность. Къ отлично отшлифованнымъ кремневымъ оружію и орудіямъ присоединяются въ небольшомъ количествѣ издѣлія изъ мѣди, а позже и бронзовыя издѣлія. Мы видимъ здѣсь именно, какъ доисторическая неолитическая эпоха переходитъ въ историческую, не теряя однако слѣдовъ начальной ступени каменнаго вѣка.

Гробница Менеса представляла собою прямоугольное, отдѣльно стоявшее сооруженіе, сложенное изъ необожженнаго кирпича; другія же усыпальницы были глубоко высѣчены въ скалахъ и только обложены необожженнымъ кирпичемъ. Предметы, найденные въ гробницахъ этой эпохи, сохраняются частью въ гизескомъ музеѣ, въ Каирѣ, частью въ европейскихъ коллекціяхъ. Между прочимъ, ихъ очень много въ берлинскомъ музеѣ, въ новомъ „Подробномъ указателѣ“ котораго они распредѣлены въ научномъ порядкѣ. Глиняная статуя „сидящей женщины“, находящаяся въ этомъ музеѣ, своею дородностью напоминаетъ нѣкоторыя па-

леолитическія изображенія южной Франціи; у бородатыхъ фигуръ, рѣзанныхъ изъ кости, глаза сдѣланы изъ слоноваго клыка. Замѣчательныя зеленыя шиферныя пластинки, имѣющія видъ звѣрей или геометрическую форму, служили для растиранія румянъ.

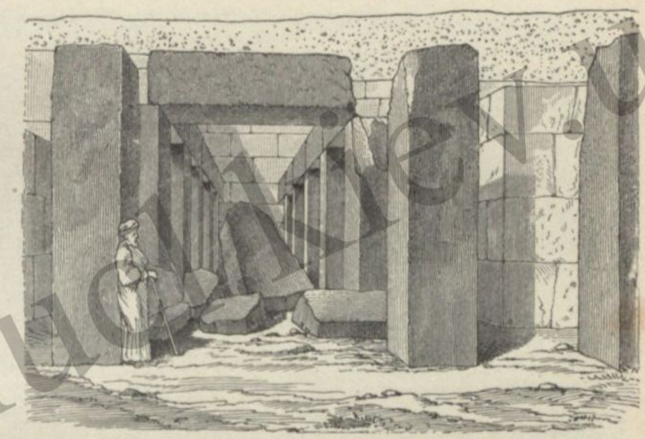
Среди издѣлій изъ слоновой кости, въ одной частной англійской коллекціи есть, между прочимъ, изданная Шпигельбергомъ доска, особенно интересная потому, что служитъ доказательствомъ существованія уже въ эту раннюю эпоху обычнаго мотива — царя, схватившаго склоненнаго передъ нимъ врага за волосы и намѣревающагося убить его. Каменные горшки, имѣющіе форму животныхъ (собаки, слона, бегемота), напоминаютъ произведенія древне-американскаго искусства. Въ другомъ мѣстѣ встрѣчаются рельефныя изображенія на зеленыхъ шиферныхъ доскахъ, которыя Штейндорфъ считаетъ за „новую отрасль египетскаго искусства". Двѣ такія доски находятся въ музеѣ Гизе, и на одной изъ нихъ изображенъ цѣлый рядъ коровъ, ословъ, овецъ и деревьевъ, расположенныхъ другъ надъ другомъ въ видѣ четырехъ полосъ; другая доска представляетъ изображеніе нильской ладьи; еще двѣ подобныя доски находятся въ парижскомъ Луврѣ и въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Эти каменные рельефы раннихъ временъ египетской исторіи отличаются болѣе своеобразнымъ, рѣзко выраженнымъ стилемъ, чѣмъ другія произведенія той же эпохи. Мощныя формы и чрезвычайная мускулистость изображенныхъ здѣсь людей и животныхъ порою напоминаютъ произведенія древне-халдейскаго искусства. По костюму и осанкѣ, люди совершенно не похожи на позднѣйшихъ египтянъ. Что эти рельефы относятся къ древнѣйшей порѣ египетскаго царства — мы, вмѣстѣ со Штейндорфомъ, признаемъ не подлежащимъ сомнѣнію.


Планъ храма Сфинкса, близъ Гизе. По Перро и Шипье.

Глиняные сосуды времени первыхъ 3-хъ династій выдѣлывались частью исключительно руками, частью при помощи гончарнаго круга. Глиняная корзина свидѣтельствуетъ о томъ, что плетеніе корзинъ предшествовало гончарному производству. На ряду съ черными чашами, на которыхъ, какъ на неолитическихъ, выведены бѣлой краской геометрическіе узоры, встрѣчаются горшки, расписанные красновато-коричневой краской по свѣтлому фону и бѣлой краской по красному фону.

Орнаментальными мотивами въ живописи этого рода являются волнообразныя и зигзаговидныя линіи, а также настоящія спирали. Штейнфуртъ, согласно мнѣнію, высказанному нами выше (ср. стр. 51), пола-

гаетъ, что нѣкоторые сосуды, сплошь покрытые узкими спиралями, заимствовали эти формы отъ нуммулитоваго известняка, распространеннаго въ Египтѣ. Среди украшеній на вазахъ встрѣчаются также человѣческія фигуры, мужскія и женскія, а равно и фигуры животныхъ, напр. каменнаго барана, оленя, крокодила и страуса. Швейнфуртъ нашелъ рисунки, изображающіе фламинго съ головою въ видѣ спирали и танцовщицъ съ руками также въ видѣ спиралей; встрѣчаются также изображенія ладьи, плывущей по небесному своду, и нерѣдко глиняные сосуды цѣликомъ получаютъ видъ подобной ладьи — судна, перевозящаго души умершихъ. Мотивы растительнаго царства хотя и рѣдки, однако встрѣчаются. Повсюду проявляются зачатки позднѣйшаго египетскаго искусства.


Нынѣшній видъ храма Сфинкса, близъ Гизе. По Перро и Шипье.

Объ искусствѣ древняго царства, начиная съ 3-ей династіи, даютъ намъ понятіе почти однѣ только гробницы великихъ и знатныхъ египтянъ. Немногія сохранившіяся развалины храмовъ — подлинные памятники начальнаго религіознаго зодчества Египта — указываютъ на то, что между обиталищами боговъ и усыпальницами мертвецовъ существовала тѣсная связь. Образцами сооруженій этого рода могутъ служить, вопервыхъ, открытый Петри нѣсколько лѣтъ тому назадъ небольшой храмъ-усыпальница фараона Снофру, находящійся близъ пирамиды этого послѣдняго въ Медумѣ и состоящій изъ двухъ залъ, не имѣющихъ никакихъ украшеній, и изъ двора, вовторыхъ, храмъ Сфинкса въ Гизе, относящійся ко времени постройки пирамидъ. Планъ его (безъ прилегающаго къ нему огороженнаго пространства) въ общихъ чертахъ представляетъ двѣ залы, примыкающія одна къ другой и образующія своею совокупностью подобіе буквы **T** (см. рис. на стр. 146). Плоскій каменный потолокъ поддерживался въ поперечной залѣ шестью гладкими четырехгранными столбами, въ продольной же залѣ — десятью такими же столбами, стоявшими въ два ряда. У этихъ колоннъ нѣтъ плинтовъ ни въ основаніи, ни надъ вершиною. Каменныя балки потолка покоятся непосредственно на столбахъ. Храмъ этотъ — образецъ каменнаго сооруженія самаго древняго типа, происходящаго, быть можетъ, прямо отъ дольменовъ, но тличающійся тщательностью и правильностью кладки (см. рис. на настоящей стр.). Ни живописи или иныхъ украшеній, ни надписей

нѣтъ въ этомъ простомъ зданіи; за то его столбы высѣчены изъ розовато-краснаго гранита, а стѣны и потолокъ сложены изъ алебастра, такъ что отъ этого небольшого архитектурнаго памятника древности вѣетъ благородной, изящной простотой.

Усыпальницы египетскихъ царей, на которыхъ мы должны теперь остановиться, суть пирамиды; усыпальницами же для вельможъ служили восьмиугольныя могильныя сооруженія съ плоской кровлею и со стѣнами, имѣвшими снаружи видъ откосовъ. Эти гробницы называются мастаба̀. Самыя значительныя пирамиды и мастаба̀ находятся вблизи древней столицы Египта, Мемфиса, въ пустынной мѣстности на западномъ берегу Нила. На западѣ ежедневно заходятъ божественныя не-

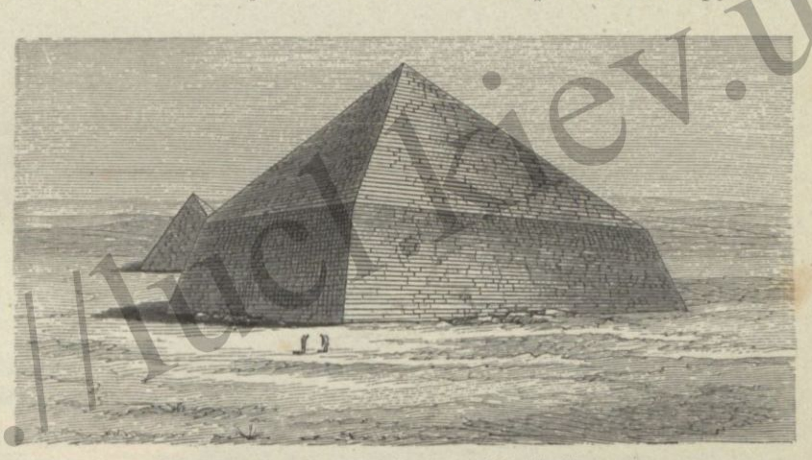


Саккарская уступчатая пирамида (реставрація). По Перрингу.

бесныя свѣтила, а потому на западѣ египтяне предполагали существованіе того царства, гдѣ умершіе находятся въ блаженномъ единеніи съ богами.

Пирамиды — наиболѣе грандіозные и типичные памятники искусства разсматриваемаго тысячелѣтія. Погребальные склепы въ пирамидахъ, проникать въ которые надо было по длиннымъ корридорамъ или шахтамъ, помѣщались иногда въ сплошной, сложенной изъ камня или кирпича толщѣ самого зданія, или подъ нимъ, въ каменистой почвѣ. Покои, служившіе для принесенія жертвъ или посвященные культу усопшаго, устраивались обыкновенно въ видѣ особаго зданія, съ восточной стороны пирамиды. Въ художественномъ отношеніи, заслуживаетъ вниманія въ пирамидахъ преимущественно ихъ внѣшность. Представляя собою окаменѣлый, получившій правильную стереометрическую форму, гигантскій могильный курганъ, онѣ поражаютъ зрителя страшною массою нагроможденныхъ въ нихъ другъ на друга камней и своею стройною четырехгранностью. Впослѣдствіи древній греко-римскій міръ при-

зналъ пирамиды однимъ изъ чудесъ свѣта. Съ точки зрѣнія законовъ историческаго развитія, представляется несомнѣннымъ, какъ это и признается всѣми, что древнѣйшая изъ всѣхъ пирамидъ — гробница Зосера, фараона 3-ей династіи (см. рис. на стр. 148), уступчатая пирамида въ Саккарѣ, состоящая изъ шести огромныхъ, уменьшающихся съ приближеніемъ къ вершинѣ частей, сложенныхъ изъ известняка, и достигающая высоты 60-ти метровъ. Мы уже видѣли раньше, что уступчатая форма есть не что иное, какъ первоначальное, явившееся уже у нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ стилизированіе земляного кургана; пирамиды тоже строились сперва въ видѣ уступовъ, но потомъ дополнялись каменными плитами такъ, что подъ-конецъ представляли гладкія грани. Саккарская уступчатая пирамида скрывала подъ своею тяжеловѣсною массою выложенную зеленоватымъ кафелемъ камеру, которая была реставрирована во времена 20-й династіи, отличавшейся любовью къ старинѣ; но судя вообще по ея украшеніямъ, она построена при царѣ Зосерѣ. Узоръ стѣнной облицовки, куски которой попали въ берлинскій музей, походитъ на рогожное плетеніе. Фараону Зосеру наслѣдовалъ фараонъ Снофру, усыпальница котораго — пирамида въ Медумѣ — имѣетъ уже не ступенчатую, а гладкую форму. Переходъ отъ одного типа пирамидъ къ другому мы находимъ въ Дашурской пирамидѣ, имѣющей видъ пирамиды, поставленной на другую, усѣченную и имѣющую болѣе крутыя грани (см. рис. на настоящей стр.). Во всякомъ случаѣ, пирамиды съ гладкими гранями являются наиболѣе чистыми и полными выразителями идеи подобныхъ сооруженій. Величайшія и извѣстнѣйшія изъ такихъ пирамидъ находятся близъ Гизе. Это—гробницы трехъ царей 4-ой династіи: Хуфу (Хеопса), Хафре (Хефрена) и Менкере (Микерина). Самая большая и самая древняя изъ этихъ пирамидъ — пирамида Хеопса (см. рис. на стр. 150), имѣющая въ основаніи 233 метра какъ въ длину, такъ и въ ширину, и достигающая до 145 м. высоты. Немногія еще сохранившіяся части ея каменной облицовки состоятъ изъ бѣлаго известняка, который, будучи выкрашенъ въ различные цвѣта, долженъ былъ нѣкогда производить впечатлѣніе сочетанія нѣсколькихъ


Дашурская пирамида (реставрація). По Перрингу.

драгоцѣнныхъ горныхъ породъ. Вторая пирамида, усыпальница Хефрена, была нѣсколько меньшей величины. Высота ея равнялась 135 м.; облицовка нижней ея части состояла изъ розовато-красноватаго гранита. Третья пирамида, пирамида Микерина, имѣла въ вышину только 66 м. Въ нижней своей части она была облицована сіенитомъ, а въ верхней — известнякомъ. Въ ней былъ найденъ надѣлавшій много шума саркофагъ синевато-чернаго базальта съ муміей фараона въ деревянномъ гробѣ, утонувшій во время его перевозки моремъ въ Лондонъ, но извѣстный по рисункамъ. Онъ даетъ намъ понятіе о видѣ и стилѣ древне-египет-

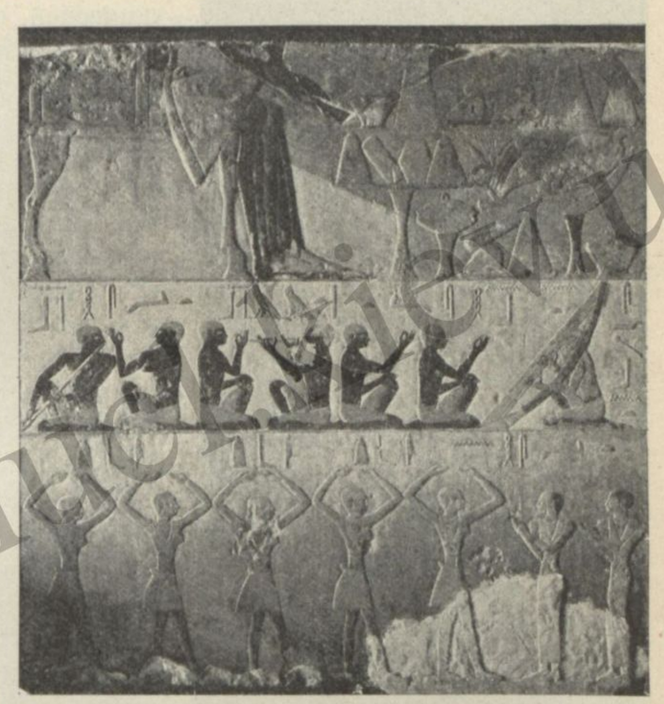


Хеопсова пирамида (реставрація). По Перрингу.

скихъ глинобитныхъ и деревянныхъ построекъ. Но такъ какъ нѣмецкая египтологія недавно признала его произведеніемъ временъ 26-й династіи, реставрировавшей гробницы древнихъ царей въ измѣненномъ видѣ, то вмѣсто этого саркофага типичнымъ образцомъ древне-египетской архитектуры можетъ служить великолѣпный саркафагъ Хуфу-Онка (4-й династіи) изъ розоваго гранита, находящійся въ музеѣ Гизе; онъ также представляетъ собою подобіе глиняно-деревяннаго сооруженія съ дверями и окнами, хотя съ менѣе разработаннымъ устройствомъ рамъ и косяковъ.

Мастаба̀, гробницы знатныхъ людей, повсюду расположенныя около пирамидъ, съ художественной точки зрѣнія любопытны не столько по своему внѣшнему виду, сколько по своему внутреннему устройству. Мастаба̀ представляетъ снаружи какъ-бы прямоугольный курганъ, образовавшійся самъ собою отъ вырытой изъ могилы и насыпанной на гробъ

сматриваемой эпохи мы должны снова перенестись въ міръ гробницъ. Колоссальный сфинксъ въ Гизе, который до сей поры считался исключеніемъ, принадлежитъ, какъ это удостовѣрено Борхардтомъ, среднему царству. Громадныя, изваянныя изъ камня сидячія статуи фараоновъ древняго царства, найденныя въ одномъ изъ подземныхъ коридоровъ „храма Сфинкса“, нѣмецкіе ученые (Швейнфуртъ, Борхардтъ и др.) признаютъ архаистическими произведеніями уже 25-ой и 26-ой династій. Что образцами для нихъ служили подлинныя произведенія древняго царства — можно предполагать, но не утверждать съ увѣренностью. Особое положеніе занимаютъ также открытыя недавно въ древнѣйшихъ развалинахъ Гіераконполисскаго храма фигуры чеканной работы, сдѣланныя изъ мѣдныхъ пластинъ и, быть можетъ, вначалѣ золоченыя. Изъ нихъ, статуя во весь ростъ изображаетъ Пепи I, фараона 6-ой династіи, а перенесенная въ гизескій музей меньшая статуя — по всей вѣроятности сына этого государя, Меѳусуфиса. По портретности головъ и по жизненности исполненія, эти изваянія имѣютъ характеръ послѣднихъ, самыхъ зрѣлыхъ скульптуръ древняго царства.



Стѣна въ усыпальницѣ Ти. Съ фотографіи Бругша.

Найденныя въ частныхъ гробницахъ этого царства статуэтки и „фронтальныя“ группы фигуръ, исполненныя или изъ дерева, или изъ известняка, изображаютъ почти исключительно зажиточныхъ частныхъ лицъ, ихъ слугъ и служанокъ. Такія статуи и статуэтки помѣщались въ особыхъ глухихъ камерахъ, находившихся въ мастаба и извѣстныхъ подъ называніемъ „сердабовъ“; ихъ ставили туда для того, чтобы обезпечить умершему вѣчную жизнь и обставить ее удобствами. Несмотря на свою примитивную „фронтальность“, эти статуи суть самыя реалистичныя и жизненныя пластическія изображенія людей во всемъ египетскомъ, мало того, во всемъ восточномъ искусствѣ. Только греки въ этомъ отношеніи догнали и превзошли египтянъ. Статуямъ слугъ древняго царства, хранящимся въ музеѣ Гизе, Борхардтъ посвятилъ

обстоятельное изслѣдованіе. Известняковыя статуи происходятъ изъ Саккарскихъ гробницъ, деревянныя — изъ Меурскихъ гробницъ. Среди тѣхъ и другихъ мы находимъ, кромѣ жрецовъ, провожавшихъ умершаго въ загробный міръ, фигуры носильщиковъ, мельничихъ, булочницъ, раздувательницъ огня, мясниковъ, пивоваровъ, купоровъ и т. д. Всѣ эти фигуры широкоплечи и коренасты; въ нихъ (какъ указываетъ Штейндорфъ) уже можно замѣтить нѣкоторый переходъ отъ архаической окоченѣлости къ бо̀льшей свободѣ позъ и движеній.


Статуя Метена (Амтена). Съ фотографіи.

Архаическія произведенія, каковы напр. статуя Анхвы въ британскомъ музеѣ и Метена (Амтена) въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на настоящей стр.) относятся къ первымъ временамъ 4-ой династіи. Эти фигуры, представленныя сидящими, едва достигаютъ одного метра вышины. Голова у нихъ несоразмѣрно велика, одна рука прижата къ груди, тогда какъ дру̀гая, вытянутая впередъ, лежитъ на колѣнѣ. Къ подобнымъ произведеніямъ относятся двѣ вырубленныя изъ известняка, величиною почти въ натуру, статуи Луврскаго музея, изъ которыхъ двѣ мужскія изображаютъ нѣкоего „Сепу“ (см рис. на стр. 157, слѣва), а женская „Незу“ (см. рис. на стр. 157, справа). Гораздо бо̀льшею непринужденностью позъ отличаются извѣстныя, изваянныя также изъ известняка (вышиною приблизительно въ 1,20 метра) статуи Раготепа и его супруги или сестры Нефертъ въ гизескомъ музеѣ, которыя надо признать относящимися къ позднѣйшему времени 4-ой династіи (см. рис. на стр. 158). Окрашенный въ темную краску мужчина съ коротко-остриженными волосами на головѣ, вся одежда котораго состоитъ изъ передника, да шнурка на шеѣ, держитъ правую руку еще прижатою къ груди, какъ въ болѣе древнихъ статуяхъ. Женщина, окрашенная въ болѣе свѣтлую краску, закутана въ плотно-облегающую ея тѣло одежду, изъ которой выставилась только кисть правой руки, лежащей на груди; густые волосы Нефертъ ниспадаютъ съ ея головы на плечи и окружены діадемою, украшенія которой, по словамъ Гудфира, представляютъ древнѣйшій орнаментальный мотивъ — цвѣтокъ лотоса,

а по нашему мнѣнію суть не что иное, какъ звѣздочки. Лица обѣихъ фигуръ своеобразно выразительны. Кромѣ этихъ статуй, до насъ дошло еще нѣсколько другихъ, бòльшаго и мѐньшаго размѣровъ, составляющихъ славу эпохи 4-ой и 5-ой династій и, прежде всего, знаменитый „Писецъ“ Луврскаго музея въ Парижѣ (см. рис. на стр. 159), изваянный изъ известняка и окрашенный въ красный цвѣтъ. Писецъ сидитъ на землѣ, поджавъ подъ себя ноги, держитъ лѣвою рукою на своихъ колѣняхъ папирусъ, а въ правой тростниковую палочку, служащую для письма, и смотритъ прямо впередъ, какъ-бы улыбаясь. Бѣлокъ глазъ сдѣланъ изъ кварца и окаймленъ бронзовыми вѣками; зрачокъ составляютъ кружокъ горнаго хрусталя и вставленная въ него металлическая точка. Волосы на головѣ коротко острижены, скулы сильно выдаются впередъ; грудь, руки, колѣни совершенно естественны, и только поджатыя ноги изображены менѣе правильно. Подобныя одиночныя известняковыя статуи имѣются въ значительномъ количествѣ въ музеѣ Гизе. Въ луврскихъ известняковыхъ статуяхъ образующихъ семейныя группы, фигурамъ, сохраняющимъ фронтальное положеніе, даны различныя позы. Иногда мужъ сидитъ, а жена — того же, какъ и онъ, роста — стоитъ возлѣ, положивъ лѣвую руку ему на плечо. Въ другихъ случаяхъ, супруги сидятъ рядомъ, а между ними стоитъ маленькій ребенокъ, держа указательный палецъ правой руки у губъ. Въ одной изъ группъ берлинскаго музея сидитъ только одинъ мужъ; жена, изображенная въ меньшемъ размѣрѣ, стоитъ на колѣняхъ рядомъ съ нимъ, а возлѣ нея находится сынъ. Глаза отца сдѣланы изъ камня и мѣди. Многочисленныя небольшія статуэтки музея Гизе изображаютъ цѣлый штатъ прислуги умершаго.


Статуи Сепы и Незы. Съ фотографіи Жиродона.

Одинъ изъ слугъ, сидя на корточкахъ, съ выраженіемъ горести положилъ лѣвую руку себѣ на голову. Здѣсь мы видимъ нагого юношу, идущаго съ мѣшкомъ за плечами и съ букетомъ цвѣтовъ въ опущенной правой рукѣ; тамъ слуги и служанки, стоя, или опустившись на колѣни, растираютъ зерна или мѣсятъ тѣсто на камняхъ. Несмотря на „фронтальность“ положенія фигуръ, мотивы ихъ движенія вездѣ очень естественны.



Известняковыя статуи Раготепа и Нефертъ.
Съ фотографіи Бругша.

Точно такъ же, какъ изъ ряда известняковыхъ статуй древняго царства выдается „Писецъ“ Луврскаго музея, среди деревянныхъ статуй того же періода первое мѣсто принадлежитъ такъ наз. „Деревенскому старостѣ“ музея Гизе (см. рис. на стр. 160). Пьедесталъ этой стоячей фигуры утерянъ, равно какъ и тонко-раскрашенная полотняная оболочка ея, но все остальное въ ней хорошо сохранилось. Воспроизведенный въ ней плотно-сложенный, тучный мужчина — реалистиченъ и типиченъ не менѣе, чѣмъ фигура худощаваго „Писца“. Изъ дерева исполнена также отличная статуя главнаго садовника Перъ-геръ-нофрета, находящаяся въ берлинскомъ музеѣ; она также чрезвычайно естественна и по своей стройности составляетъ противоположность дородной фигурѣ „Старосты“. Вообще должно замѣтить, что такой близости къ натурѣ, какую мы видимъ въ скульптурѣ древняго царства, египетское искусство, изображая отдѣльныя фигуры, никогда не достигало и на позднѣйшихъ ступеняхъ своего развитія.

3. Искусство средняго царства (около 2100 — 1700 л. до Р. Х.).

Среднее царство — періодъ, въ теченіе котораго Египетъ снова возвысился, выйдя побѣдителемъ изъ долгихъ и тяжкихъ испытаній, и послѣдовало возрожденіе всѣхъ искусствъ на орошенныхъ священными водами берегахъ нильской долины. Этотъ періодъ былъ классическою порою письменности и новаго расцвѣта изящныхъ искусствъ на основѣ созданнаго въ древнемъ царствѣ. Высшей точки этотъ расцвѣтъ достигъ при 12-ой династіи.



„Писецъ", египетская известняковая статуя. Съ фотографіи Жиродона.

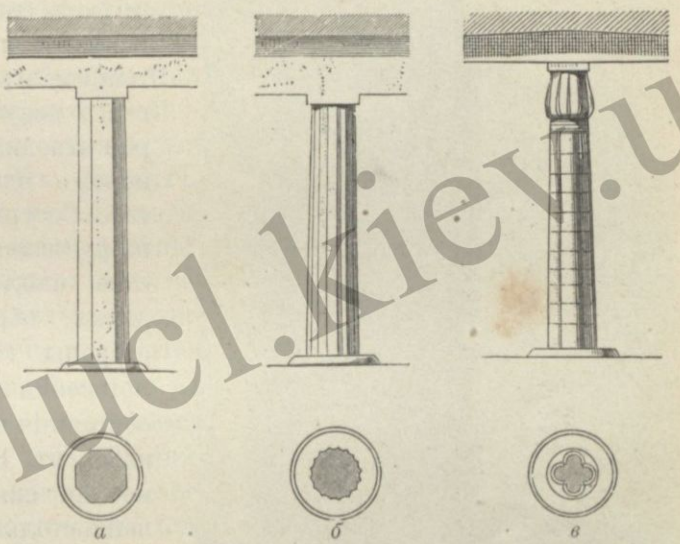
И за этотъ періодъ наиболѣе сохранившіеся памятники суть гробницы. Усыпальницами царей попрежнему служатъ пирамиды, каковы напр. пирамиды Узертезена II въ Иллагунѣ, Аменъ-эмъ-чета II въ Гаварѣ и изслѣдованныя Морганомъ пирамиды въ Дашурѣ, сложенныя изъ чернаго кирпича и облицованныя большими глыбами бѣлаго известняка. Примѣненіе въ уменьшенномъ видѣ мотива пирамидъ видно въ небольшихъ кирпичныхъ пирамидахъ Абидоса, священнаго города мертвыхъ Озириса, гдѣ въ то время уже всякій состоятельный человѣкъ средняго сословія сооружалъ себѣ гробницу или, по меньшей мѣрѣ, ставилъ для себя надгробный камень. По большей части воздвигнутыя на квадратномъ фундаментѣ, съ погребальною камерою, крытою фальшивымъ сводомъ и похожею на печь, снабженныя иногда четырехугольнымъ портикомъ, оштукатуренныя и раскрашенныя, эти пирамиды имѣютъ во всякомъ случаѣ иной видъ, чѣмъ гладкія большія царскія пирамиды. Но владѣтельные князья и члены высшаго сословія предпочитали хорониться въ пещерахъ, высѣченныхъ въ скалахъ на родной сторонѣ. Самыя извѣстныя изъ такихъ могильныхъ пещеръ находятся въ Бенигассанѣ, въ Берше, и въ Сіутѣ, въ Среднемъ Египтѣ. Вся могила выдолблена въ скалѣ. Обыкновенно она состоитъ изъ портика, архитравъ входа въ который поддерживаютъ столбы или колонны, изъ поминальнаго покоя, въ глубинѣ котораго иногда помѣщается ниша со статуей почившаго, и изъ потайного склепа для саркофага, куда ведетъ шахтообразный ходъ. Для исторіи архитектуры имѣютъ особенно важное значеніе пещерныя усыпальницы Бенигассана, потому что на подпорахъ ихъ

портиковъ и поминальныхъ покоевъ можно прослѣдить дальнѣйшее развитіе стиля египетскихъ каменныхъ построекъ. Прямыя, четырехгранныя колонны древняго царства замѣняются сначала осьмигранными (см. рисунокъ на стр. 161, фиг. *а*), а потомъ — 16-ти гранными. Когда на 16-ти граняхъ вытесаны гладкіе желоба (каннелюры), получается такъ называемая протодорійская колонна (фиг. *б*). Круглый плинтъ (база) и квадратная плита покрышки (абака) усиливаютъ впечатлѣніе такой колонны, старательно высѣченной изъ камня и принадлежащей къ чистому каменному стилю. Вмѣстѣ съ тѣмъ появляются уже составныя колонны съ капителями въ видѣ нераскрывшихся цвѣтковъ лотоса (фиг. *в*). Ихъ стержень состоитъ изъ четырехъ выпуклыхъ стеблей, перехваченныхъ обручами вверху, гдѣ изъ нихъ выступаетъ капитель, состоящая также изъ четырехъ нераспустившихся бутоновъ лотоса, сначала расходящихся врозь, а затѣмъ съуживающихся. Круглая база и четырехугольная плита абаки, на которой покоится архитравъ, завершаютъ внѣшность колонны. Лотосовидныя колонны съ чашеобразными капителями въ среднемъ царствѣ — большая рѣдкость. Борхардтъ нашелъ только одинъ образецъ такой колонны въ живописи одной изъ гробницъ въ Берше. „Лилія“, или капитель въ видѣ распустившагося цвѣтка



Такъ называемый „Сельскій староста“, египетская деревянная статуя. Съ фотографіи.

изображена на тронѣ статуи Узертезена I, въ берлинскомъ музеѣ. Колонны, составленныя изъ нѣсколькихъ стеблей папируса, съ капителями въ видѣ нераскрывшихся цвѣтковъ, встрѣчаются въ среднемъ періодѣ довольно часто. Самое полное ихъ развитіе представляютъ каменныя колонны храма при пирамидѣ въ Гаварѣ. Капители въ видѣ распустившихся цвѣтковъ папируса встрѣчаются въ среднемъ царствѣ, кромѣ небольшой каменной колонны съ отчетливымъ трехграннымъ стержнемъ, изъ Кагуна, главнымъ образомъ въ изображеніяхъ на стѣнахъ гробницъ. Первый классическій примѣръ дѣйствительно пальмовидной колонны имѣется въ одной изъ гробницъ въ Берше. Въ развалинахъ же храмовъ встрѣчается уже особаго рода капитель, въ которой съ двухъ или четырехъ сторонъ изображена рельефомъ голова богины Гаторъ въ огромномъ головномъ уборѣ и съ острыми коровьими ушами.

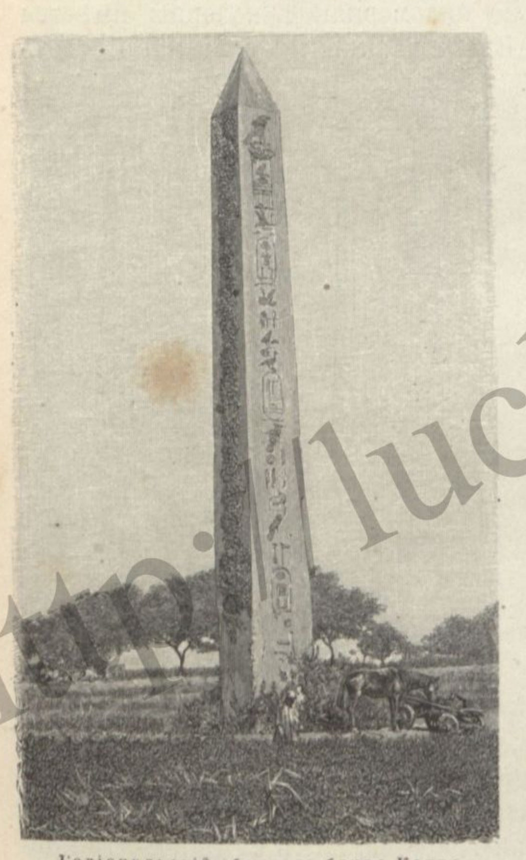


Постепенное развитіе египетской колонны въ эпоху средняго царства. По Перро и Шипье.

Плоскія изображенія на стѣнахъ пещерныхъ усыпальницъ этого времени знакомятъ насъ съ жизнью и искусствомъ долины Нила. Въ Бенигассанѣ мы встрѣчаемъ уже не только раскрашенные рельефы, но и настоящія стѣнныя картины, не фрески, но живопись a tempera въ самомъ широкомъ смыслѣ, краски которой, разведенныя гуммитраганантовой водою, накладывались при помощи камышеваго стебелька или волосяной кисти. Содержаніе этихъ картинъ вообще сходствуетъ съ сюжетами гробничныхъ изображеній древняго царства, но къ нимъ кое-гдѣ примѣшиваются рисунки, прославляющіе дѣянія умершаго: изображаются походы, битвы, осады крѣпостей, въ перемѣшку съ идиллическими сценами быта поселянъ, охотниковъ и рыболововъ, или съ милыми эпизодами жизни и занятій художниковъ. Языкъ этихъ изображеній остается вообще тотъ же, что и въ древнемъ царствѣ, хотя человѣческія фигуры становятся нѣсколько болѣе стройными и рослыми, а повѣствованіе нагляднѣе и живѣе, чѣмъ прежде; позы менѣе принужденны, и въ единичныхъ случаяхъ, сквозь традиціонную неподвижность египетскаго искусства, какъ-бы проглядываетъ стремленіе къ болѣе правильному и свободному размѣщенію фигуръ. Наконецъ, и сельскохозяйственныя орудія начинаютъ играть замѣтную роль. Изображенія садовъ, со страннымъ смѣ-

шеніемъ плановъ и вертикальныхъ проекцій, часто взяты повидимому независимо отъ сюжета. Пальмы, плодовыя деревья, виноградныя лозы, кипарисы, изображаются отчетливо и естественно.

Чисто-орнаментальные мотивы въ среднемъ царствѣ становятся также болѣе разнообразны; въ особенности четырехлистникъ, вѣроятно бывшій геометрическимъ прототипомъ цвѣточной розетты, появляется и въ отдѣльности, и въ сплетеніяхъ. Но наибольшее развитіе, въ этомъ отношеніи, достигнуто лишь въ новомъ царствѣ.


Геліопольскій обелискъ близъ Каира. Съ фотографіи.

Наравнѣ съ гробницами средняго царства, развалины храмовъ имѣютъ, благодаря новѣйшимъ раскопкамъ, право на болѣе значительное мѣсто въ исторіи египетскаго искусства, нежели то, которое отводилось имъ донынѣ. Въ новомъ зданіи храма, воздвигнутаго Сезуртезеномъ III въ Бубатисѣ на фундаментѣ храма древняго царства, найдены, кромѣ колоннъ съ двумя, обращенными въ разныя стороны, головами Гаторъ, также лотосовидныя гранитныя колонны, состоящія не только изъ четырехъ, какъ въ Бенигассанѣ, но и изъ восьми связанныхъ вмѣстѣ стеблей и стольких же цвѣточныхъ чашекъ каждая. Въ абидосскомъ храмѣ Озириса, возобновленномъ при Узертезенѣ I, сохранились еще развалины двора съ четырехугольными колоннами и прислоненными къ нимъ колоссальными фигурами краснаго гранита, изъ которыхъ одинъ изображаетъ самого царя (такъ называемая „Озирисова колонна"). Храмъ бога Ра въ Геліополѣ, той же эпохи, исчезъ съ лица земли; но непоколебимо стоитъ еще одинъ изъ гранитныхъ обелисковъ, вышиною въ 20 м., воздвигнутыхъ Узертезеномъ I передъ входомъ въ этотъ храмъ (см. рис. на этой стр.). Если не принимать въ разсчетъ малыхъ надгробныхъ обелисковъ древняго царства (въ берлинскомъ музеѣ), то можно сказать, что это—самый древній изъ сохранившихся обелисковъ, древнѣйшій образецъ тѣхъ отдѣльно-стоящихъ четырехгранныхъ, кверху немного съуживающихся и завершающихся небольшою пирамидою столбовъ-памятниковъ, которые, имѣя несомнѣнно символическое значеніе, принадлежатъ

къ самымъ характернымъ изобрѣтеніямъ египетскаго искусства и составляли необходимую принадлежность египетскихъ храмовъ. Сооруженіе легендарнаго зданія, прославленнаго греческими историками подъ названіемъ Лабиринта, относятъ также къ той же эпохѣ и пріурочиваютъ къ царствованію Аменготепа III. Повидимому, это былъ храмъ-гробница, съ безчисленными дворами и залами, не имѣвшій себѣ подобнаго въ отношеніи великолѣпія отдѣлки. Геродотъ говоритъ: „Я видѣлъ это самъ, и оно не поддается никакому описанію“.

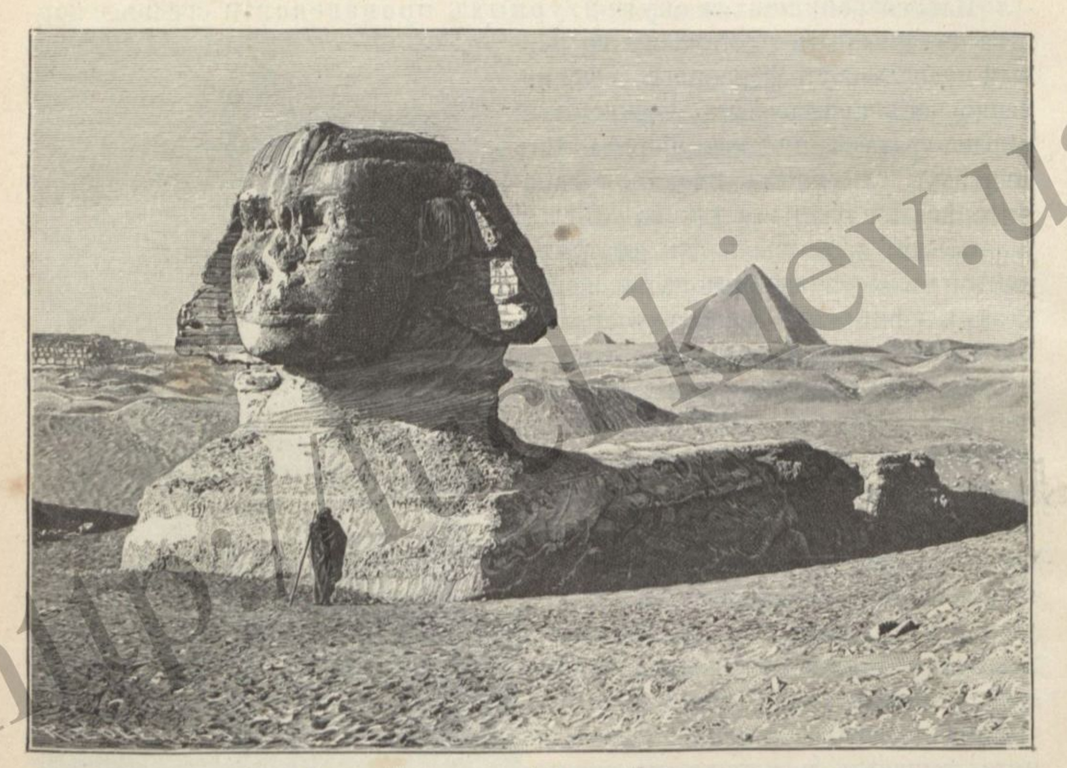
Изъ сохранившихся скульптурныхъ произведеній средняго царства должны быть поставлены на первый планъ статуи фараоновъ, обыкновенно изсѣкавшіяся изъ чернаго или сѣраго гранита, или изъ діорита. Изъ твердыхъ каменныхъ породъ предпочитались въ то время уже не свѣтлыя и розовыя, а темныя. Въ статуяхъ, какъ и въ изображеніяхъ на плоскости, незамѣтно никакого успѣха въ отношеніи свободы мотивовъ движенія, но, сообразно вкусу эпохи, является удлиненность пропорцій. Плечи становятся еще шире прежняго; сравнительно съ перетянутымъ станомъ, шея дѣлается тоньше и вытягивается, ноги удлиняются, мускулы обрисовываются слабѣе. Черты лица, сохраняя портретное сходство, къ которому египетскіе художники стремились и раньше, приближаются къ одному, общеегипетскому идеалу красоты. Какъ бы то ни было, 12-я династія фараоновъ не отличалась красивою наружностью: выдающіяся скулы, покатый лобъ, широкій ротъ, придавали плоскому лицу типъ въ родѣ славянскаго, пожалуй, даже африканскаго, и безобразили даже идеализированныя головы царскихъ статуй. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть въ берлинскомъ музеѣ на колоссальную статую чернаго гранита, изображающую Узертезена I и происходящую изъ абидосскаго храма, и на черную гранитную статую Нофритъ, супруги Узертезена II, въ музеѣ Гизе (см. рис. на этой стр.).



Гранитная статуя Нофритъ. Съ фотографіи Бругша.

Со времени изслѣдованій Борхардта, изображеніемъ фараона средняго царства оказывается также колоссальный сфинксъ въ Гизе, считавшійся дотолѣ важнѣйшимъ произведеніемъ египетской скульптуры, созданнымъ для того, чтобы служить образцомъ на вѣчныя времена (см. рис. на стр. 164). На львиномъ тѣлѣ, долго остававшемся засыпаннымъ по

плечи въ пескѣ пустыни, потомъ отрытомъ и снова занесенномъ пескомъ, возвышается на 20 метровъ отъ основанія каменная голова царя, высѣченная изъ цѣлой скалы и обращенная лицомъ къ востоку, съ широко открытыми глазами и со всегдашней улыбкой на устахъ. Художники Аменъ-эмъ-гета III вернулись къ прежнему реализму; скульптурный типъ династіи этого фараона такъ точно воплотился въ извѣстныхъ его головахъ, что долгое время считали статуи этого царя и львинаго сфинкса съ одною и тою же головою дѣломъ рукъ чуже-



Гизескій сфинксъ. Съ фотографіи Плюшова.

странцевъ, вѣроятно, гиксовъ, державшихъ Египетъ подъ своимъ игомъ между среднимъ и новымъ періодами. Однако Голенищевъ доказалъ, что это — головы Аменъ-эмъ-гета III, и что, какъ таковыя, онѣ должны считаться самыми типичными въ ряду головъ царей 12-й династіи. Черный гранитный сфинксъ съ головою, особенно низко выступающею изъ могучей львиной гривы, и обломокъ такой же царской статуи сѣраго гранита находятся въ музеѣ Гизе; такія же фигуры имѣются и въ другихъ коллекціяхъ. За то, въ польщенной юношеской красѣ чисто-египетскаго типа предстаетъ предъ нами совсѣмъ нагая, позолоченная, деревянная статуя царя Гора, привезенная въ музей Гизе изъ Дашурской южной кирпичной пирамиды. Въ этой статуѣ сколь нельзя болѣе выказалась лесть, съ какою египетскіе художники сгла-

живали непріятныя черты физіономій въ портретахъ (см. рис. на этой стр.). Къ тому же роду произведеній принадлежитъ хорошенькая маленькая деревянная фигурка Мету-готепа, въ берлинскомъ музеѣ. Она лежала въ гробу изображеннаго царя, на его муміи. Длинный плащъ сдѣланъ изъ бѣлаго, а тѣло — изъ коричневаго дерева. Волосы были окрашены въ голубой цвѣтъ, а глаза—въ натуральный. Далѣе надо упомянуть о вылощенныхъ, улыбающихся, безжизненныхъ колоссахъ 13-й династіи, какова напримѣръ находящаяся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, статуя розоваго гранита, изображающая царя Себекъ-готепа III сидящимъ на тронѣ. Подобныя произведенія не имѣютъ значенія для изучающаго исторію развитія египетскаго искусства и представляютъ лишь такія черты, которыя были присущи ему во всѣ времена.


Статуя царя Гора. По Моргану.

Между художественно-промышленными произведеніями средняго царства заслуживаютъ вниманія особенно издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства, каковъ напримѣръ роскошный уборъ принцессы Гаторъ-Сатъ (12-й династіи), найденный Морганомъ въ сѣверной Дашурской пирамидѣ. Въ особенности замѣчательны покрытыя красною, свѣтлоголубою и темноголубою эмалью золотыя нагрудныя таблички въ видѣ храмиковъ легкой конструкціи, представляющія искусную сквозную работу въ чистомъ и богатомъ геральдическомъ стилѣ. Онѣ принадлежатъ музею Гизе (см. рис. на стр. 166). Отъ того же времени сохранились отдѣльные рѣзные камни преимущественно въ видѣ скарабеевъ (жуковъ). Эти камни вставлялись въ кольца и служили печатями, подобно цилиндрамъ, употреблявшимся въ Месопотаміи уже при первыхъ династіяхъ египетской исторіи. Лувръ владѣетъ такимъ кольцомъ времень Аменъ-эмъ-гета III; на вправленномъ въ него сардониксѣ очень тонко вырѣзаны глубокимъ рельефомъ съ одной стороны сидящій владѣлецъ кольца, а съ другой — царь, повергающій своего врага на землю.

Керамика, давно пользовавшаяся гончарнымъ кругомъ, сдѣлала съ древняго періода, въ продолженіе котораго она лишь очень мало ушла впередъ отъ выдѣлки вышеупомянутыхъ горшковъ первыхъ династій, значительные успѣхи. Въ особенности достойны вниманія

сосуды различной формы съ геометрическими орнаментами, начертанными бѣлою краскою на красномъ фонѣ, или красно-бурою на желтомъ или бѣломъ. Фигуры животныхъ и людей, здѣсь и тамъ прерывающія узоръ, едва можно распознать. Видно, что горшечники не вели никакихъ сношеній съ бенигассанскими живописцами. На ряду съ этими сосудами имѣютъ свою цѣну глазурованные горшки (такъ называемый египетскій фарфоръ), по большей части бирюзоваго или лазореваго цвѣта. Изъ глазурованной глины изготовлялись также фигуры животныхъ. Одна изъ такихъ фигуръ, хранящаяся въ музеѣ Гизе, представляетъ голубого бегемота среди болотныхъ растеній, окрашенныхъ въ черный цвѣтъ.

Картины, изображающія выдувальщиковъ стекла, въ одной изъ гробницъ 12-й династіи, доказываютъ, что стеклянное производство было въ то время уже извѣстно. Что касается до столярныхъ издѣлій, то должно замѣтить, что со временъ 11-ой династіи начинаютъ распространяться деревянные гроба и преимущественно внутреннія оболочки мумій. Иногда они приспособляются къ формамъ муміи такъ, что получается нѣкоторое подобіе человѣка, а иногда воспроизводятъ на своей крышкѣ всю фигуру покойника, тщательно выполненную и роскошно иллюминированную разными красками. Въ такомъ же изобиліи, какъ подобные гроба и оболочки мумій, въ музеяхъ имѣются такъ называемыя „канопы“ — большія вазы для внутренностей покойниковъ, снабженныя крышками, изображающими головы коршуновъ, павіановъ, шакаловъ и человѣческія — символы охранителей умершихъ. Въ среднемъ царствѣ, канопы изготовлялись по большей части изъ алебастра.



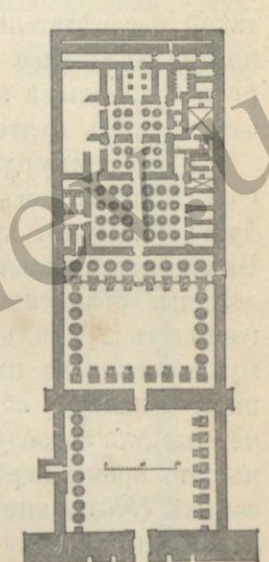
Часть золотого убора принцессы Гаторъ-Сатъ. Съ фотографіи Бругша.

4. Искусство новаго царства (отъ 1600 до 1100 до Р. Х.) и позднѣйшаго времени.

Людвигъ Зибель называетъ періодъ новаго царства „эпохой всемірныхъ сношеній.“ Въ то время процвѣтало вавилонское государство, хотя именно за это время мы знаемъ его всего менѣе; въ то время существовала въ Сиріи, Палестинѣ, Финикіи и Малой Азіи своеобразная культура, а на почвѣ Греціи господствовала прославленная въ поэмахъ Гомера образованность, которую принято называть „микенской.“ Сношенія между всѣми этими странами совершались путемъ мирнаго обмѣна и враждебныхъ столкновеній. Тутмозисъ I, фараонъ 18-ой династіи, въ своемъ побѣдоносномъ шествіи проникъ до негритянскихъ

странъ Нубіи и до береговъ Евфрата, Тутмозисъ III своими походами въ Сирію и Палестину утвердилъ преобладаніе Египта въ эту эпоху всемірной исторіи. Къ 19-ой династіи относятся продолжительныя и побѣдоносныя войны Сета I и великаго Рамсеса II съ Хетою, войны Меръ-энъ-фта съ ливійцами и народами побережья Средиземнаго моря. При Рамсесѣ III, изъ 20-ой династіи, несчетныя полчища, надвигавшіяся съ сѣвера, ударились объ оплотъ, который представляло собой египетское царство. Но періодъ времени, начиная съ Рамсеса IV и до Рамсеса XII, былъ эпохой упадка, отъ котораго Египетъ оправился лишь чрезъ нѣсколько вѣковъ.

Фараоны новаго царства, быть можетъ, болѣе великіе строители, чѣмъ полководцы, покрыли долину Нила множествомъ гигантскихъ сооруженій, остатки которыхъ еще и теперь, спустя 3500 лѣтъ, сохраняютъ на себѣ отпечатокъ той эпохи; они украшали стѣны своихъ дворцовъ, храмовъ и гробницъ снаружи и внутри цвѣтными рельефами или живописью, занимавшею громаднѣйшія пространства, какія когда-либо отводились для нея у другихъ народовъ; они снабжали свои надземныя и подземныя постройки изваяніями, колоссальность которыхъ — символъ духовнаго могущества. Насколько существенно повліяли на египетское искусство всемірныя сношенія долины Нила, остается невыясненнымъ. Правда, многочисленные осколки микенскихъ вазъ въ египетскихъ гробницахъ, изображенія плѣнниковъ, принадлежащихъ къ иноземнымъ расамъ, и сокровищъ пословъ, являющихся съ данью, на плоскихъ изображеніяхъ Египта, найденныя въ Телль-эль-Амарнѣ клинообразныя надписи на вавилонскомъ языкѣ, начертанныя на глиняныхъ плитахъ и содержащія въ себѣ посланія азіятскихъ царей и египетскихъ намѣстниковъ къ фараону Аменофису IV (нынѣ въ берлинскомъ музеѣ), свидѣтельствуютъ о томъ, какъ велики были международныя сношенія египтянъ того времени. Въ эту именно пору въ египетской орнаментикѣ, особенно въ живописныхъ украшеніяхъ гробницъ, появляется цѣлый рядъ новыхъ мотивовъ, каковы напр. система спиралей съ клиновидной чашечкой, тесьма, усѣянная розетками, или развитая сѣть четырехлистника и сочетаніе различнаго рода чашечекъ съ выступающимъ наверху букетомъ цвѣтковъ лотоса или папируса — сочетаніе, которое, несмотря на чисто-египетскій характеръ его составныхъ элементовъ, ошибочно называютъ „финикійскимъ букетомъ“ или „сирійскими цвѣтами“; Ричль называетъ этотъ орнаментъ египетскимъ пальмовымъ деревомъ, а Борхардтъ — „букетной колонной.“ Нельзя отрицать того, что всѣ

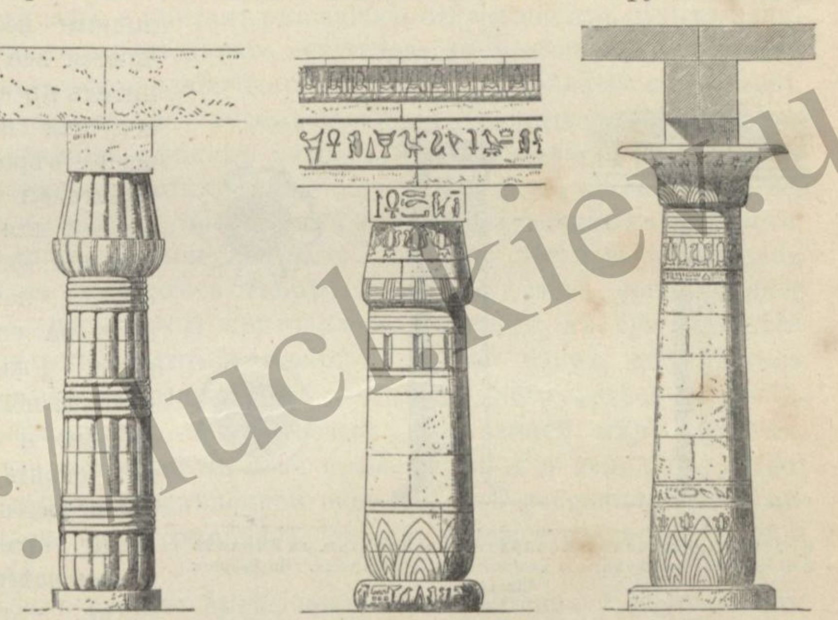

Планъ надгробнаго храма Рамсеса III въ Мединетъ-Абу. По Перро и Шипьэ.

эти мотивы повторяются въ произведеніяхъ искусства частью Средней Азіи, частью микенскаго, но едва ли возможно, вмѣстѣ съ нѣкоторыми изслѣдователями Египта, смотрѣть на нихъ какъ на заимствованія извнѣ, а не какъ на самобытныя египетскія явленія, повторенныя другими націями. Спирали мы находимъ еще при первыхъ династіяхъ, а противупоставленіе спиралей встрѣчается на скарабеяхъ 12-ой династіи; „сирійскій цвѣтокъ", т. е. египетское пальмовое дерево, встрѣчается въ египетскихъ гробницахъ гораздо раньше, чѣмъ въ памятникахъ сирійскаго и кипрскаго искусства; наконецъ, мы, вмѣстѣ съ Ричлемъ, считаемъ a priori невѣроятнымъ, чтобы народъ, надѣленный такимъ самосознаніемъ и такой изобрѣтательностью, какъ египтяне, могъ внезапно утратить силу для дальнѣйшаго самостоятельнаго развитія. Во всякомъ случаѣ, говорить о „наплывѣ элементовъ азіятской культуры и азіятскаго искусства", затопившемъ будто-бы Египетъ, значило бы зайти черезчуръ далеко.

Архитектуру новаго царства, центромъ котораго были „стовратыя" Өивы, мы можемъ изучить главнымъ образомъ по храмамъ. Но слѣдуетъ отличать храмы, сооруженные на открытыхъ мѣстахъ долины Нила, отъ храмовъ въ скалахъ или гротахъ верхней части этой долины, стѣсненной утесами. Затѣмъ надо отличать отъ громадныхъ главныхъ храмовъ, архитектурная прелесть которыхъ заключается преимущественно въ ихъ внутренности, небольшія часовни, которыхъ колоннады и галереи обращены кнаружи. Далѣе надо отличать храмы, назначенные для богослуженія, отъ храмовъ въ честь умершихъ царей, которые въ это время нерѣдко сооружались на значительномъ разстояніи отъ самыхъ усыпальницъ фараоновъ. Усыпальницы этого времени, устраивавшіяся исключительно въ скалахъ, хотя и достигавшія часто громадныхъ размѣровъ, съ художественной точки зрѣнія представляютъ интересъ только по живописи, украшающей собою ихъ внутренность.

Самой необходимой для культа, но наименѣе интересной въ художественномъ отношеніи частью вытянутаго въ длину египетскаго храма (см. планъ на стр. 167) была низкая темная зала святилища. Окруженная различными покоями, предназначенными для нуждъ богослуженія, она составляла конечное помѣщеніе въ цѣлой анфиладѣ ведшихъ къ ней дворовъ и залъ. Расположеніе этихъ дворовъ и залъ обозначалось еще внѣ самаго зданія, въ его священной оградѣ. Дорога ко входу, по бокамъ котораго стояли на стражѣ два массивныхъ обелиска, шла между двумя рядами обращенныхъ другъ къ другу лицами сфинксовъ съ человѣческими или бараньими головами, или барановъ. Входныя ворота, увѣнчанныя желобчатымъ карнизомъ съ изваяніемъ крылатаго солнечнаго диска въ срединѣ, представлялись низкими, какъ-бы сдавленными между двумя массивными башнями, такъ называемыми пилонами, которые занимали собою передній фасадъ зданія во всю его ширину (см. рисунокъ на стр. 132) и были снабжены также желобчатымъ карнизомъ и кольцами, въ которыя вставлялись шесты съ флагами. По

обѣимъ сторонамъ входныхъ воротъ возвышались колоссальныя изваянія фараона, основателя храма. Пройдя ворота, посѣтитель вступалъ прежде всего въ открытый дворъ, окруженный колоннадой, — въ такъ называемый перистиль. Сюда, но ни какъ не дальше, допускался народъ при торжественныхъ жертвоприношеніяхъ. За этимъ дворомъ слѣдовала зала съ колоннами (гипостильная зала), важнѣйшая въ художественномъ отношеніи часть египетскаго храма; ея средній нефъ, потолокъ котораго покоился на болѣе высокихъ и массивныхъ колоннахъ, нежели колонны боковыхъ нефовъ, имѣлъ для пропуска свѣта отверстія въ верхней части своихъ стѣнъ, превосходившихъ вышиною все остальное сооруженіе. Изъ этой залы особый переходъ, тоже часто украшенный колоннами, велъ въ низкое помѣщеніе святилища. Всѣ эти части зданія, которыя строитель могъ по желанію увеличивать въ отношеніи какъ числа, такъ и размѣровъ, обозначались снаружи въ расчлененіи наклонныхъ стѣнъ, характерныхъ въ египетскомъ зодчествѣ: по краямъ этихъ стѣнъ шелъ тотъ валикъ, а вверху нихъ находился тотъ карнизъ, съ которыми мы уже познакомились выше (см. стр. 151); потолки означенныхъ помѣщеній были каменные, плоскіе.



Развитіе египетскихъ колоннъ эпохи новаго царства. По Перрô и Шипьè.

Измѣненіе стиля выразилось прежде всего въ формѣ колоннъ (см. рис. на этой стр. фиг. *а*, *б*, *в*, и на слѣд., фиг. *а* и *б*). Колонна съ капителью въ видѣ нераспустившагося цвѣтка лотоса, эта гордость средняго царства, исчезаетъ. Колонны съ капителью въ видѣ раскрывшагося цвѣтка, нерѣдко представляющаго теперь заостренные лепестки чашечки растенія Nymphaea caerulea, встрѣчаются, какъ и лиліевидныя колонны, только на рисункахъ. Папирусовидныя колонны съ капителями въ формѣ закрытаго пучка цвѣтовъ этого растенія постепенно теряютъ свои характерные признаки. Иногда колонна со-

тавлена какъ-бы изъ многихъ стеблей, перехваченныхъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ какъ-бы обручами (фиг. *а*). Но чаще, какъ самая колонна, такъ и ея капитель, раздѣляется на восемь стеблей (фиг. *б*). Колонны въ видѣ настоящихъ связокъ стеблей послѣ 19-ой династіи встрѣчаются рѣдко. Папирусовидная колонна съ гладкимъ стволомъ и капителью въ формѣ раскрывшагося пучка цвѣтовъ (фиг. *в*, раньше эта форма называлась капителью въ видѣ открытаго цвѣтка лотоса) все чаще и чаще выступаетъ на первый планъ, и ее все еще можно различить по съуженности ея основанія и по короткимъ листьямъ на нижней ея части и на капители, какіе встрѣчаются именно только у папируса. Пальмовидныя колонны встрѣчаются все чаще, и капитель въ видѣ колокола, ведущая свое начало по всей вѣроятности отъ капителей деревянныхъ жердей для палатокъ (см. стр. 152, фиг. *д*), дѣлаетъ слабыя попытки выступить на сцену въ Карнакѣ. Гладкіе стержни колоннъ покрываются надписями и рисунками, и всѣ стѣны храмовъ, подобно колоннамъ, въ изобиліи украшаются также письменами и изображеніями, отличающимися болѣе великолѣпными и болѣе разнообразными тонами красокъ, нежели живопись предшествовавшихъ временъ. „Храмъ“, говоритъ Масперо, „являлся изображеніемъ вселенной, какъ понимали ее египтяне. Каждая часть его декорировалась соотвѣтственно ея значенію.“ Цоколь стѣнъ украшается всякаго рода цвѣточнымъ орнаментомъ. Голубой потолокъ усѣянъ желтыми пятиконечными звѣздами. Между ними парятъ коршуны богинь юга и сѣвера, встрѣчающіеся какъ на потолкѣ средняго нефа гипостильной залы, такъ и на дверныхъ притолокахъ; иногда на темномъ, какъ ночь, фонѣ изображаются солнца и луны. Но среди земныхъ цвѣтовъ и небесныхъ свѣтилъ, украшающихъ внутреннія стѣны дворовъ и залъ такъ же, какъ и внѣшнія стѣны пилоновъ, встрѣчаются настоящія картины. На наружныхъ стѣнахъ и отчасти на стѣнахъ дворовъ, обнесенныхъ колоннами, изображаются мірскія дѣянія царя, прославляются его войны и побѣды. Затѣмъ, углубляясь во внутренность храма, можно видѣть, какъ царь, окруженный членами своей фамиліи, приближается къ божеству, ея родоначальнику. Наконецъ, на



Колонны: а) съ колоколообразною капителью, въ Карнакѣ и б) съ пальмообразною капителью, въ Солеле. По Перрò и Шипьè.

стѣнахъ самой внутренности храма изображаются нѣкогда совершенныя царемъ благочестивыя дѣянія и жертвоприношенія.

Съ архитектурной точки зрѣнія, египетскій храмъ можетъ считаться первой попыткой человѣческаго искусства создать весьма расчлененное каменное сооруженіе, выражающее своею наружностью внутреннее содержаніе. Но эта попытка увѣнчалась успѣхомъ не во всѣхъ своихъ частяхъ. Такъ напр. гипостильная зала, раздѣленная колоннами на нѣсколько нефовъ, имѣвшая плоскій потолокъ и освѣщавшаяся окнами, продѣланными въ верхней части стѣнъ наиболѣе высокаго средняго нефа, въ сущности была рѣшеніемъ задачи, естественно связанной съ величиной залы, и притомъ рѣшеніемъ, открывавшимъ путь къ дальнѣйшимъ успѣхамъ строительнаго искусства; но отдѣльныя помѣщенія египетскаго храма не составляли одного органически-цѣльнаго сооруженія, отличавшагося единствомъ; художественное убранство колоннъ лишало ихъ впечатлѣнія крѣпкихъ подпоръ, и все зданіе вообще имѣло характеръ нѣкоторой тяжести, которая ощущалась снаружи еще сильнѣе, нежели внутри, благодаря массивности стѣнъ, раздѣленныхъ на части, и массивнымъ башнямъ при входныхъ вратахъ. Но и внутри зданія общее впечатлѣніе получалось скорѣе гнетущее, чѣмъ возвышающее духъ, такъ какъ посѣтителю приходилось блуждать въ сумракѣ лѣса колоннъ, между ихъ толстыми, стоящими близко одинъ отъ другого стволами, и, по мѣрѣ приближенія къ святилищу, погружаться во мракъ все болѣе и болѣе густой, непросвѣтный. По крайней мѣрѣ снаружи, пока было свѣтло, вступали въ свои права картины и надписи. Расположенныя въ строго-опредѣленной системѣ, онѣ исполняли роль истолкователей идеи какъ духовнаго, такъ и художественнаго значенія всего сооруженія.

Какъ уже было сказано выше, центромъ строительной дѣятельности новаго царства были Ѳивы. Нынѣшнія деревни Карнакъ и Луксоръ, по имени которыхъ названы большіе главные храмы, лежатъ на правомъ берегу Нила въ мѣстности древняго города. Постройку большого карнакскаго храма Амона, основаннаго еще Аменъ-эмъ-гетомъ I, фараономъ 12-ой династіи, продолжали почти всѣ государи 18-ой и 19-ой династій и даже еще болѣе позднихъ временъ. Храмъ, сохранившійся въ Луксорѣ, постройкѣ котораго предшествовало неоконченное сооруженіе, относящееся къ среднему царству, начатъ Аменофисомъ III, фараономъ 18-ой династіи, и достроенъ Рамсесомъ III, царемъ 19-ой династіи. Большой храмъ Амона въ Карнакѣ, имѣвшій въ длину 1400 метровъ и въ ширину 600 метровъ, — самый громадный памятникъ египетскаго религіознаго зодчества. Въ его главной залѣ, построенной Тутмозисомъ III, находятся еще „протодорійскія“ колонны (см. рис. на стр. 161), представляющія собою какъ бы копіи съ бенигассанскихъ колоннъ. Въ перистилѣ двора, принадлежащемъ тому же царю, встрѣчаются восьмистебельчатыя папирусовидныя колонны съ закрытыми зонтами цвѣтовъ и съ острыми гранями стеблей, на которыя

мы уже указывали (см. стр. 136); въ одной изъ другихъ галерей того же храма, колонны имѣютъ капитель въ видѣ колокола, обращеннаго отверстіемъ книзу (ср. рис. на стр. 170, фиг. а); капитель въ видѣ зонтика цвѣтковъ, открытаго сверху, появляется внутри этого храма впервые лишь въ большой гипостильной залѣ, относящейся къ 19-ой династіи; изъ 134 колоннъ, на которыхъ покоился потолокъ этой залы, имѣющей 100 метровъ въ длину и 50 въ ширину, такая капитель дана лишь двѣнадцати круглымъ гладкимъ колоннамъ средняго нефа, достигающимъ 21 метра высоты (см. прилагаемую таблицу: „Гипостильная зала въ карнакскомъ храмѣ“. Въ большомъ луксорскомъ храмѣ, передній дворъ котораго лежитъ подъ угломъ къ остальной, болѣе древней части зданія, капители въ видѣ зонтика цвѣтковъ встрѣчаются въ высокомъ четырнадцатиколонномъ переходѣ, соединяющемъ этотъ первый дворъ со вторымъ. Вообще же и въ Луксорѣ преобладаетъ закрытая папирусовидная капитель, но еще не въ сглаженной формѣ, а въ видѣ пучка. Стержень колонны иногда перехваченъ въ различныхъ мѣстахъ большими обручами (см. рис. на стр. 173). Въ Ѳивахъ, на лѣвомъ берегу Нила, заслуживаютъ вниманія главнымъ образомъ большіе погребальные храмы 19-ой и 20-ой династіи. Еще въ первомъ вѣкѣ, царица 18-ой династіи Гатъшепсутъ, дочь Тутмозиса I, построила въ Д ръ-эль-бари, близъ Ѳивъ, для себя и своихъ близкихъ чудное сооруженіе, заслуживающее среди надгробныхъ храмовъ царей такого же вниманія, какъ и полупещерные храмы. Собственно святилище храма высѣчено въ скалѣ. Четыре обставленныхъ колоннами двора, черезъ которые лежитъ путь въ пещерный храмъ, лежатъ одинъ выше другого на четырехъ террасахъ, соединяющихся между собой лѣстницами. Тому, кто усмотрѣлъ бы въ этомъ


Группа колоннъ храма Амона въ Карнакѣ. Съ фотографіи Плюшова.



Исторія искусства. I.
Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Гипостильная зала въ Карнакскомъ храмѣ.

По реставраціи Шипье.

вліяніе азіятскихъ построекъ въ видѣ террасъ, съ которыми Тутмозисъ I могъ познакомиться въ своихъ походахъ, должно напомнить, что сооруженія египтянъ всегда приспособлялись къ рельефу мѣстности, и что въ каждомъ ихъ храмѣ встрѣчаются небольшіе подъемы со ступеньками, ведущіе изъ одного помѣщенія въ другое. Проходы къ разсматриваемому храму крыты потолкомъ, держащимся на выступающихъ одинъ надъ другимъ камняхъ. Аменофисъ III, которому приписываются главныя части храмовъ Кар-



Развалины луксорскаго храма. Съ фотографіи Плюшова.

нака и Луксора, равно какъ и сидящіе колоссы въ Мединетъ-Абу, нѣкогда стоявшіе передъ его храмомъ, создалъ въ небольшомъ храмѣ Элефантины, на южной границѣ государства, образцовое сооруженіе особаго типа храмовъ, обставленныхъ снаружи колоннами со всѣхъ четырехъ сторонъ; къ сожалѣнію, это зданіе было разрушено въ 1822 г. и извѣстно только по рисункамъ.

Совершенно особенное мѣсто въ исторіи какъ религіи, такъ и архитектуры Египта занимаетъ Аменофисъ IV. Онъ замѣнилъ многобожіе поклоненіемъ единственно солнцу. Онъ не взлюбилъ городъ храмовъ Амона и основалъ между Ѳивами и Мемфисомъ, въ нынѣшнемъ Телль-эль-Амарнѣ, новый городъ, который украсилъ храмомъ солнца и дворцомъ; ихъ давно уже извѣстныя развалины въ послѣднее время, благодаря

изслѣдованіямъ Флиндерса Петри, доставили массу новыхъ открытій. Уже въ колоннахъ дворца замѣчается стремленіе освѣжить и оживить дряхлѣющее египетское искусство новыми заимствованіями изъ природы. Однѣ изъ колоннъ представляютъ собой пучекъ тростника, перевязанный ремнями, и подъ ихъ капителью висятъ изображенія гусей. Другія колонны украшены скопированными съ натуры усиками листьевъ плюща или циссуса. Въ третьихъ стволы окружены орнаментными полями, на которыхъ являются спирали. Наконецъ, встрѣчается капитель въ видѣ пальмоваго опахала, какъ и въ Солебѣ приблизительно въ ту же эпоху, мѣстами со стеклянною мозаикой голубого, золотистаго и краснаго цвѣтовъ. „Вообще", говоритъ Штейндорфъ, „всюду видно предпочтеніе, оказываемое мозаичной техникѣ. Гуськи, увѣнчивавшіе стѣны, были зачастую выложены кусками чернаго и краснаго гранита; іероглифическія надписи составлялись также изъ разнородныхъ камней". На ряду съ настоящею стѣнной живописью по штукатуркѣ, встрѣчаются раскрашенные стуковые полы. Искусство Телль-эль-Амарны отличается пестрой своеобразной свѣжестью. Но подобно тому, какъ вскорѣ послѣ смерти Аменофиса IV его религіозныя реформы, подъ давленіемъ іерархической реакціи, превратились въ ничто, такъ и своеобразное искусство Телль-эль-Амарны разсыпалось въ прахъ, изъ котораго оно возникло.

Сетъ I, фараонъ 19-ой династіи, построилъ храмъ съ пальмовидными колоннами въ Сезеби; но главнымъ его сооруженіемъ, которое продолжалъ его сынъ и преемникъ Рамсесъ II, былъ большой храмъ въ Абидосѣ съ его передними дворами безъ колоннъ, съ его двумя залами съ колоннами, но безъ средняго нефа, съ его семью святилищами, крытыми ложными сводами. Преемникъ этого государя, Рамсесъ II Великій, покровительствовалъ зодчеству больше всѣхъ другихъ повелителей Египта. Продолжая въ Ѳивахъ, на правомъ берегу Нила, постройку луксорскаго и карнакскаго храмовъ, онъ сооружалъ на лѣвомъ берегу свой надгробный храмъ, извѣстный подъ названіемъ Рамессеума, въ которомъ второй дворъ украшенъ столбами съ каріатидами. Рамсесъ II построилъ храмы также и въ Мемфисѣ, Танисѣ и Бубастисѣ. Но особенно своеобразны оставшіеся отъ его времени небольшіе храмы, высѣченные въ скалахъ по верхнему теченію Нила, въ Нубіи. Въ Бетъ-эль-Валли, Герфъ-Гусенѣ и Вади-Себуа, равно какъ и въ Деръ-эль-бари, эти постройки относятся къ полугротамъ, такъ какъ ихъ переднія помѣщенія расположены подъ открытымъ небомъ. Но въ Абу-Симбелѣ (Ибсамбулѣ) храмы уже совершенно скрываются въ нѣдрахъ отвѣсныхъ прибрежныхъ скалъ, такъ что снаружи видны только ихъ фасады. Фасадъ малаго храма въ Абу-Симбелѣ украшенъ стоящими во весь ростъ колоссальными фигурами, изъ которыхъ четыре изображаютъ самого Рамсеса II, а двѣ его супругу (см. рис. на стр. 175). Внутри храма, потолокъ залы подпирается шестью столбами, на капителяхъ которыхъ снова является голова богини Гаторъ. Фасадъ большого храма, столь

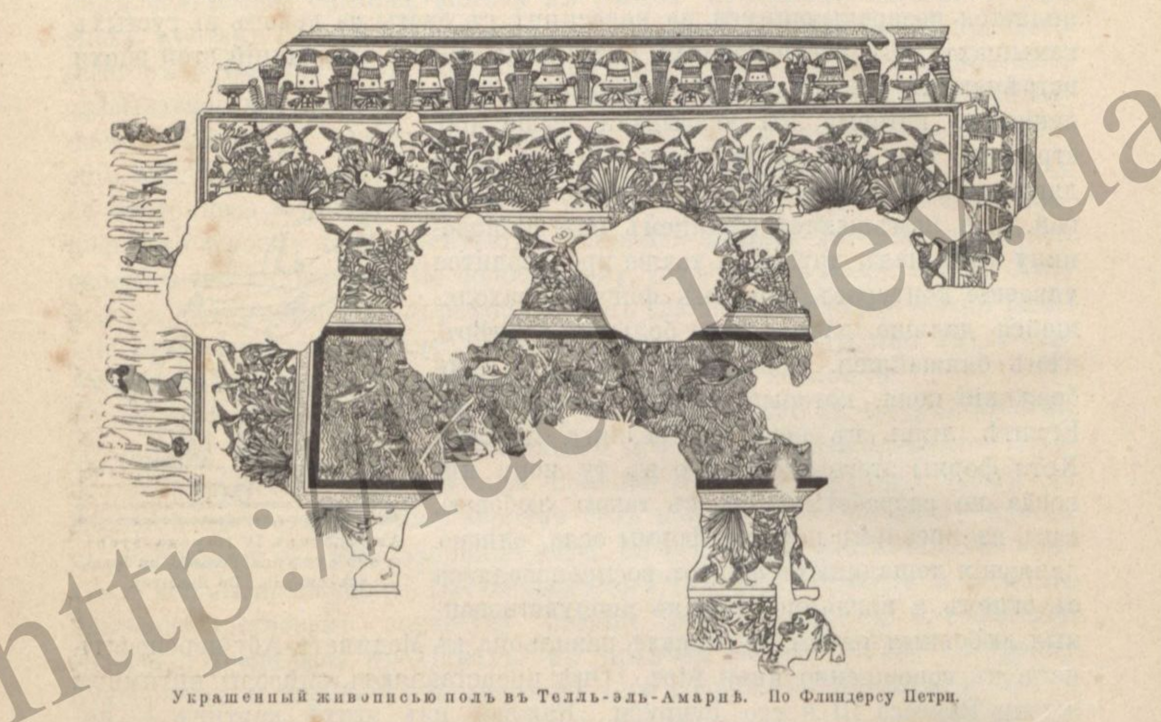
Сетомъ I. Въ ѳиванскомъ Рамессеумѣ, въ луксорскомъ храмѣ и въ одномъ изъ покоевъ абу-сембальскаго (ипсамбулскаго) храма изображенъ Рамсесъ II въ видѣ исполина, стоящаго на военной колесницѣ, влекомой пылкими конями, натягивающимъ лукъ или потрясающимъ копье, торжествующимъ надъ своими врагами, которые валятся передъ нимъ одинъ на другого, или атакующимъ осажденную крѣпость, защищаемую непріятелемъ. Рамсесъ III въ его храмѣ въ Мединетъ-Абу изображенъ одинъ разъ взирающимъ на морское сраженіе, стоя на берегу, пуская стрѣлы изъ своего лука и переступая черезъ трупы; въ другой разъ онъ является возвращающимся на колесницѣ съ охоты на львовъ въ густыхъ камышахъ. Въ изображеніяхъ битвъ и военныхъ экспедицій этой эпохи встрѣчаются все тѣ попытки выражать отдаленіе, на которыя мы указывали выше (ср. стр. 142), т. е. при изображеніи фигуръ, находящихся въ разныхъ планахъ, одна позади другой, онѣ помѣщаются цѣликомъ или на-половину одна надъ другой, а также производится удвоеніе контуровъ, причемъ фигурѣ, находящейся дальше, дается даже большій размѣръ, чѣмъ ближайшей. Новостью были также изображенія коня, который вообще появился въ Египтѣ лишь въ періодѣ средняго царства. Хотя формы этого животнаго въ ту пору никогда не разработывались съ такою любовью, какъ въ древнемъ царствѣ формы осла, однако движенія лошадиныхъ фигуръ воспроизводятся съ огнемъ и наглядно. Нѣжно прочувствованныя любовныя сцены на стѣнахъ павильона въ Мединетъ-Абу переносятъ насъ въ совершенно иной міръ. Онѣ представляютъ эпизоды интимной жизни Рамсеса III и его супруги. Каждая изъ этихъ картинъ — небольшая милая идиллія.



Аменготепъ IV (Шуенъ-этенъ) и его супруга. Рельефъ въ Телль-эль-Амарнѣ. По Лепсіусу.

Изъ изображеній на плоскости въ ѳиванскихъ усыпальницахъ новаго царства, въ декоративномъ отношеніи интересна прежде всего роскошная по краскамъ орнаментація потолковъ. Приложенная къ настоящему сочиненію таблица, исполненная въ краскахъ, не требуя поясненій, показываетъ, какъ цвѣточныя чашечки различныхъ формъ, египетскія пальметты, розетки, завивающіяся ленты и даже бычачьи черепа перемѣшиваются въ этой орнаментаціи съ геометрическими или геометризированными основными мотивами, въ числѣ которыхъ, на ряду съ дуговыми коймами, шахматными полями и т. п., появляются также сѣти меандровъ и спиралей. Стѣнныя картины съ фигурами, исполненныя въ царскихъ гробницахъ на большой части полувыпуклою работою, а въ частныхъ гробницахъ преимущественно плоско, какъ настоящая живопись, знакомятъ насъ съ различными обрядами религіознаго культа, похоронъ

и суда надъ умершими, не встрѣчающимися въ древнихъ гробницахъ, и главнымъ образомъ, съ обыденной и домашней жизнью обитателей долины Нила, уже обогатившейся появленіемъ коня. Въ способѣ воспроизведенія сюжетовъ мы встрѣчаемъ здѣсь новыя попытки отбросить древне-египетскіе шаблоны и внести въ изображеніе новые мотивы и движенія, наблюденные въ природѣ. Въ этомъ отношеніи особенно поучительны гробницы въ Телль-эль-Амарнѣ. Поклоненіе солнцу изображается здѣсь съ необыкновенной наглядностью. Солнечный дискъ стоитъ надъ священнодѣйствіемъ на небѣ и шлетъ на землю свои



Украшенный живописью полъ въ Телль-эль-Амарнѣ. По Флиндерсу Петри.

лучи, изъ которыхъ выходитъ рука, готовая принять приносимыя въ жертву дары. Аменготепъ IV, называемый въ Телль-эль-Амарнѣ Хуенъэтеномъ, и его супруга, сидящая съ нимъ рядомъ, изображены оба вмѣстѣ, въ видѣ одной фигуры съ двойными контурами, но съ чрезвычайно индивидуальными, почти каррикатурными чертами, съ поразительно тонкой шеей, выпяченнымъ животомъ и мягко округленными линіями (см. рис. на стр. 177). Въ сценахъ пиршествъ, прислужницамъ даны свободныя позы, а ноги фигуръ въ Телль-эль-Амарнѣ чаще чѣмъ гдѣ-либо имѣютъ правильное положеніе, позволяющее видѣть всѣ пять пальцевъ. Наконецъ, весьма важное значеніе имѣетъ живопись на стѣнахъ и на полу, въ послѣднее время открытая Флиндерсомъ Петри во дворцѣ Телль-эль-Амарны. Въ срединѣ наиболѣе сохранившагося пола (см. рис. на этой стр.) изображенъ бассейнъ воды съ рыбами и цвѣтами лотоса; въ окружающемъ этотъ бассейнъ пространствѣ,

надъ различнаго рода цвѣтами порхаютъ птицы. Все это вмѣстѣ исполнено необыкновенно свободно и естественно для египетскаго искусства. Но по одной этой причинѣ мы еще не считаемъ себя въ правѣ, подобно Гельбигу, приписывать этимъ изображеніямъ микенское или финикійское происхожденіе. По нашему мнѣнію, слишкомъ далеко заходитъ и многозаслуженный изслѣдователь Штейндорфъ, утверждая, что эти изображенія „исполнены въ совершенно естественномъ, свободномъ отъ всякихъ условностей стилѣ“. Въ сущности, здѣсь сдѣлано лишь нѣсколько шаговъ впередъ къ достиженію большей натуральности. Точно также надо



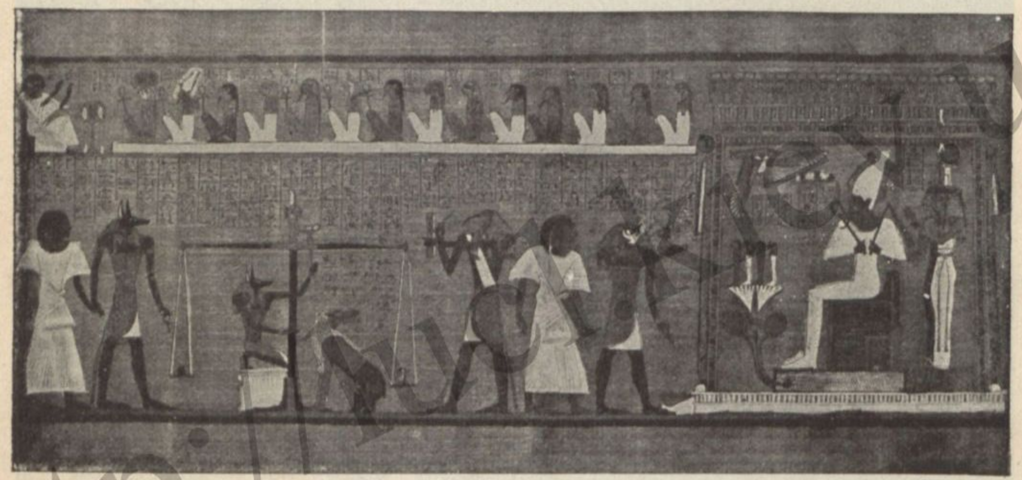
Өиванская стѣнная живопись эпохи новаго царства. Съ фотографіи Томпсона.

считать преувеличеннымъ мнѣніе, будто-бы въ лицахъ двухъ царевенъ на одной изъ стѣнныхъ картинъ „свѣтъ и тѣни переданы съ удивительною градаціей тоновъ“. Въ такой степени и здѣсь не прейдены предѣлы, доступные для всей египетской и всей современной ей живописи.

Но въ отношеніи свободы движенія фигуръ, настоящія картины въ нѣкоторыхъ изъ өиванскихъ гробницъ этой эпохи дѣйствительно заходятъ дальше всего, что считалось возможнымъ для древнѣйшаго египетскаго искусства. Стоитъ лишь взглянуть на танцовщицъ и музыкантшъ на одной өиванской картинѣ Британскаго музея (см. рис. на этой стр.), чтобы тотчасъ же признать, что египтяне того времени дѣйствительно умѣли замѣнять на картинахъ обычную профильность поворотами en face и en trois quarts. Однако Эрманъ совершенно правъ: подобныя вольности допускались лишь при изображеніи лицъ низшихъ сословій;

но и тогда — прибавимъ отъ себя — эти вольности составляли не болѣе, какъ исключенія, подтверждающія общее правило.

Въ египетской живописи разсматриваемой эпохи возникаетъ особый важный родъ плоскихъ изображеній — картины на папирусѣ, древнѣйшія въ мірѣ книжныя иллюстраціи или миніатюры. Первые свитки папируса съ подобными изображеніями, дошедшіе до насъ, относятся только къ періоду новаго царства. Изображенія занимаютъ собой иногда верхнюю часть манускрипта, иногда различныя мѣста среди его текста, иногда весь свитокъ. Это — красные или черные контурные чертежи, исполненные тонкимъ тростниковымъ перомъ, и затѣмъ слегка или вполнѣ иллюминированные при помощи кисточки.



Судъ надъ умершимъ, живопись на папирусѣ. Съ фотографіи Томпсона.

Громадное большинство свитковъ папируса до-греческой эпохи сохранилось въ гробницахъ. Изреченія, служившія умершимъ, такъ сказать, „паролемъ“ при вступленіи въ вѣчную жизнь, писались для покойниковъ: въ древнемъ царствѣ — на саркофагахъ, въ среднемъ — на гробахъ, въ новомъ — на свиткахъ папируса, помѣщавшихся при трупѣ. Эти свитки принято было украшать рисунками. Ихъ образцы имѣются почти во всѣхъ европейскихъ музеяхъ. Древнѣйшая изъ уцѣлѣвшихъ „книгъ мертвыхъ“ относится къ 18-ой, а древнѣйшая изъ всѣхъ „книгъ о томъ, что есть въ преисподней“, къ 20-ой династіи. Полный экземпляръ книги мертвыхъ находится въ туринскомъ музеѣ. Рисунки подобныхъ свитковъ рѣдко представляютъ что-либо новое въ художественномъ отношеніи. Главное мѣсто среди нихъ занимаютъ изображенія суда надъ умершими. Рисунокъ на настоящей страницѣ представляетъ собою фрагментъ папируснаго свитка, хранящагося въ Британскомъ музеѣ. Въ противуположность подобнымъ памятникамъ, „сатирическіе“ папирусы знакомятъ насъ съ цѣлой новой стороной характера египетскаго народа и египетскаго искусства. Въ основѣ ея лежитъ любовь къ насмѣшкѣ при помощи животнаго

эпоса. Дѣйствія людей вообще или опредѣленныхъ лицъ переносятся въ міръ животныхъ и чрезъ то выставляются въ смѣшномъ видѣ: такъ напр. сатирическій папирусъ въ туринскомъ музеѣ представляетъ пародію на подвиги Рамсеса III, изображенные въ его „павильонѣ" въ Мединетъ-Абу. Сражающіеся между собою воины представлены въ видѣ кошекъ и крысъ. На одномъ изъ папирусовъ Британскаго музея царь изображенъ въ видѣ льва, а его супруга, съ которою онъ играетъ въ шахматы, въ видѣ газели.



Статуя Мемнона близъ Мединетъ-Абу. Съ фотографіи.

Скульптура круглыхъ фигуръ въ эпоху новаго царства, легко преодолѣвавшая техническія трудности въ моделировкѣ частностей, особенно ногъ, головныхъ уборовъ и одежды, отличалась еще большею тщательностью, но вообще была проще, плоше и безжизненнѣе, чѣмъ въ древнемъ царствѣ. При портретномъ сходствѣ изваяній царей, ихъ лица прикрашиваются согласно установленнымъ предписаніямъ; фигуры становятся все болѣе стройными; ихъ осанка, насколько это допускаетъ египетская оцѣпенѣлость, дѣлается все болѣе натуральною и свободною. Изъ гигантскихъ статуй царей въ сидячемъ положеніи, высѣченныхъ изъ краснаго гранита, которыя воздвигались передъ храмами, замѣчательны статуи Аменофиса III въ Мединетъ-Абу, одна изъ коихъ была извѣстна у грековъ подъ названіемъ поющей статуи Мемнона. Онѣ достигаютъ вышины почти 16-ти метровъ, безъ подножія (см. рис. на этой стр.). Колоссъ Рамсеса III въ Рамессеумѣ имѣетъ въ вышину болѣе 17-ти метровъ. Колоссы Рамсеса, стоявшіе передъ храмомъ въ Абу-Симбелѣ (Ипсамбулѣ), какъ гласитъ большинство сохранившихся свѣдѣній, которыя Масперо считаетъ преувеличенными, достигали до 20-ти метровъ вышины. Изъ числа царскихъ изваяній меньшаго размѣра, относящихся къ новому царству, статуя Тутмосиса III въ гизескомъ музеѣ отличается естественностью лѣпки лица, точно такъ же, какъ головы Гиремгеба, послѣдняго фараона

18-ой династіи, и его супруги, находящіяся въ томъ же музеѣ, отличаются своего рода одушевленностью весьма удачно воспроизведенныхъ чертъ лица. Прекраснѣйшимъ изъ всѣхъ многочисленныхъ изваяній Рамсеса II считается гранитная статуя въ туринскомъ музеѣ, отличная по техникѣ и свидѣтельствующая о наблюдательности художника. Изъ скульптуръ другого рода особенно интересны сидячія фамильныя группы, какова напр. группа Пта-Маи, жреца бога Пта, въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 140), а также фигуры людей молящихся, приносящихъ жертву, или сидящихъ на-корточкахъ. Фигуры, сидящія на-корточкахъ, обыкновенно закутаны въ широкія мантіи. Сенъ-мутъ, воспитатель царевенъ при дворѣ царицы Гатъ-шепсутъ, статуя котораго изъ чернаго гранита находится въ берлинскомъ музеѣ, закутанъ въ такую мантію вмѣстѣ съ принцессой (см. рис. на этой стр.).


Статуя Сенъ-мута. Съ фотографіи берлинск. музея.

Въ сонмъ египетскихъ небожителей вступаетъ въ это время новое божество, злой духъ Бесъ, изображаемый въ видѣ карлика, оскалившаго зубы. Ему приписываютъ западно-азіятское происхожденіе. Со временъ 18-й династіи его фигура повторяется безчисленное множество разъ, въ большомъ и маломъ размѣрѣ. Небольшое фаянсовое изваяніе Беса, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ, воспроизведено на прилагаемомъ рисункѣ (на стр. 183).

Древнѣйшія изъ сохранившихся египетскихъ бронзовыхъ статуэтокъ, каковы напр. статуэтки Рамсеса II въ берлинскомъ музеѣ, которыя можно считать самыми древними во всемъ мірѣ литыми изъ бронзы полыми фигурами, относятся также къ новому царству; но большинство такихъ произведеденій принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ. Особенной извѣстностью пользуется бронзовая статуэтка бубастской царицы Куромамы, 22-й династіи, находящаяся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Въ этой фигурѣ, роскошная золотая дамаскировка соотвѣтствуетъ стройности и округлости формъ, свойственныхъ утонченному вкусу эпохи ея исполненія (см. рис. на стр. 183).

Между глиняными фигурами новаго царства, которыя массами клались въ гробницы вмѣстѣ съ покойниками, любопытны фаянсовыя

фигурки съ цвѣтною, преимущественно синею поливой. Образцы рѣзьбы изъ слоновой кости встрѣчаются вообще отдѣльными экземплярами со временъ 5-ой династіи; въ ряду издѣлій этого рода особенно выдается статуэтка Ити, 18-ой династіи, находящаяся въ гизескомъ музеѣ. Ити сидитъ на чашеобразной капители колонны и смотритъ на міръ повелительно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, комично. Небольшія деревянныя статуэтки новаго царства нерѣдко поражаютъ большою тонкостью исполненія. Стоящій „офицеръ“ въ Луврѣ и подобная фигура въ берлинскомъ музеѣ относятся обѣ къ 18-ой, а извѣстныя деревянныя статуэтки жрецовъ и дѣтей въ туринскомъ музеѣ — къ 20-ой династіямъ. Изъ дерева вырѣзаны прелестныя въ своемъ родѣ „туалетныя ложки“, ручки которыхъ представляютъ чрезвычайно реалистичные мотивы, заимствованные изъ растительнаго царства и изъ жизни животныхъ и людей. Цвѣты, бутоны и стебли лотоса повторяются здѣсь въ самыхъ разнообразныхъ видахъ. У одной изъ ложекъ въ луврскомъ музеѣ, рисунокъ которой часто приводится въ изданіяхъ, ручка представляетъ собой чащу лотосовъ, черезъ которую пробирается, срывая цвѣты, знатная дѣвушка съ высоко-подобранною кверху одеждою (см. рис. на стр. 184). Ручка другой ложки представляетъ почти нагую дѣвушку, которая во время своего купанья гонится за уткой; самая ложка выдоблена въ спинкѣ утки. Подобныя произведенія находятся и въ гизескомъ музеѣ.



Фаянсовая статуэтка Беса, играющаго на арфѣ. По Эрману.

Издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства при трехъ великихъ ѳиванскихъ династіяхъ тѣсно примыкаютъ къ такимъ же произведеніямъ средняго царства. Нагрудные щиты мумій, обрамленіе которыхъ изображаетъ ворота храма, а средина занята символическимъ, сквозной работы, рисункомъ въ стилѣ гербовъ, составляютъ среди сохранившихся памятиковъ золотыхъ дѣлъ мастерства въ новомъ царствѣ главный родъ драгоцѣнностей, служившихъ для украшенія. Къ числу клейнодовъ гизескаго музея принадлежитъ украшеніе Ахъ-готепъ, царицы еще 17-й династіи, а среди сокровищъ Лувра находится украшеніе сына Рамсеса II, нагрудный щитъ котораго, сдѣланный изъ золота и лапись-лазури, изображаетъ царскую змѣю рядомъ съ коршуномъ. О томъ, какъ далеко ушли египтяне въ металлическихъ работахъ съ насѣчкой, свидѣтельствуетъ кинжалъ изъ гробницы той же Ахъ-готепъ, хранящійся въ гизескомъ



Бронзовая статуэтка царицы Куромамы. Съ фотографіи Жиродона.

музеѣ. Края клинка состоятъ изъ золота, а средина изъ темной бронзы съ надписями и контурными рисунками, исполненными насѣчкою. На одной сторонѣ, главный рисунокъ изображаетъ льва, преслѣдующаго быка, а второстепенный, у оконечности кинжала, — четыре саранчи, сидящія одна позади другой; на другой сторонѣ — пятнадцать цвѣтковъ съ открытыми чашечками. Іероглифическая надпись на этомъ кинжалѣ и самый его стиль не оставляютъ никакого сомнѣнія въ его египетскмъ происхожденіи.

Разсматривая глянцовитыхъ скарабеевъ и другіе египетскіе амулеты въ нашихъ музеяхъ, убѣждаешься, что они вырѣзаны по большей части изъ обыкновенныхъ камней, или покрыты цвѣтною стеклянною поливою. Это побуждаетъ насъ вернуться къ фаянсамъ, къ лѣпнымъ глинянымъ сосудамъ, которые въ среднемъ царствѣ бывали почти исключительно синяго цвѣта, а въ эпоху 19-ой — 20-ой династій пестрѣли уже различными цвѣтами. Преобладающіе тона на сосудахъ Аменофиса III были сѣрые и фіолетовые. При дворѣ Аменофиса IV, въ Телль-эль-Амарнѣ, любили яркость, и потому не только утварь, но и мелкія издѣлія изъ обожженной глины покрывались глазурью самыхъ роскошныхъ цвѣтовъ. Небольшія египетскія синія чаши съ стилизированными изображеніями животныхъ и растеній, исполненными въ черныхъ контурахъ, относятся къ 18-ой, 19-ой и 20-ой династіямъ. Настоящихъ же стеклянныхъ сосудовъ этого времени сохранилось крайне мало. Среди нихъ встрѣчаются прелестные экземпляры съ желтыми цвѣточными орнаментами на полупрозрачномъ синемъ фонѣ. Такимъ образомъ во всѣхъ этихъ издѣліяхъ мы видимъ чувство формы и красокъ, благодаря которому египтяне добраго стараго времени превращали въ маленькое художественное произведеніе все, къ чему ни прикасались.


Древне-египетская деревянная ложка. По Перро и Шипье.

Снова цѣлыхъ полтысячи лѣтъ глубокаго упадка отдѣляютъ расцвѣтъ египетской культуры при великихъ Рамессидахъ отъ новаго повышенія ея уровня въ VII и VI вѣкахъ до Р. Х., при фараонахъ 26-ой династіи, Псамметихѣ I Нехао, Псамметихѣ II, Апріесѣ и Амазисѣ. Столицей снова освобожденнаго и объединеннаго государства былъ тогда Саисъ, при устьяхъ Нила. Поэтому, эпоху 26-ой династіи, культурное развитіе которой было подготовлено еще 25-ою династіей, принято называть саисской.

Отъ обширныхъ строительныхъ предпріятій саисскихъ царей, повсюду возстановлявшихъ древнія святилища, сохранились для насъ лишь ничтожные остатки. Особенность египетскаго искусства этой эпохи высказывается главнымъ образомъ въ скульптурѣ. Въ ней наблюдаемъ мы теперь, съ одной стороны, наклонность къ архаизму, къ возврату назадъ

дальше эпохи Рамессидовъ, къ художественному творчеству древняго и средняго царствъ, а съ другой—стремленіе къ изяществу и чистотѣ формъ. Теперь отдается предпочтеніе твердымъ темнымъ камнямъ, каковы базальтъ, черный и сѣрый граниты, а также одна порода зеленаго камня. Фараоновъ древняго царства изображаютъ съ особымъ благоговѣніемъ и любовью, отчасти, быть можетъ, по старымъ образцамъ. Девять статуй царя Хефрена въ музеѣ Гизе, которыя, какъ это окончательно доказано Борхардтомъ, принадлежатъ отнюдь не 4-ой, а 25-ой или 26-ой династіямъ, сколь нельзя болѣе очевидно выражаютъ собою архаистическое направленіе саисскаго искусства. Особенною извѣстностью пользуется большая діоритовая статуя пятой залы этого музея (см. рис. на этой стр.). Точно также идеализированное изваяніе головы молодого царя и стройная фигура царицы съ головнымъ уборомъ Изиды, принадлежащія берлинскому музею, носятъ на себѣ отпечатокъ саисской эпохи. Четыре надгробныхъ рельефа въ гизескомъ музеѣ, исполненные необыкновенно чисто и изображающіе приношеніе и пріемъ даровъ для жертвоприношеній въ память умершихъ, даютъ особенно ясное представленіе о стилѣ рельефовъ этой эпохи.

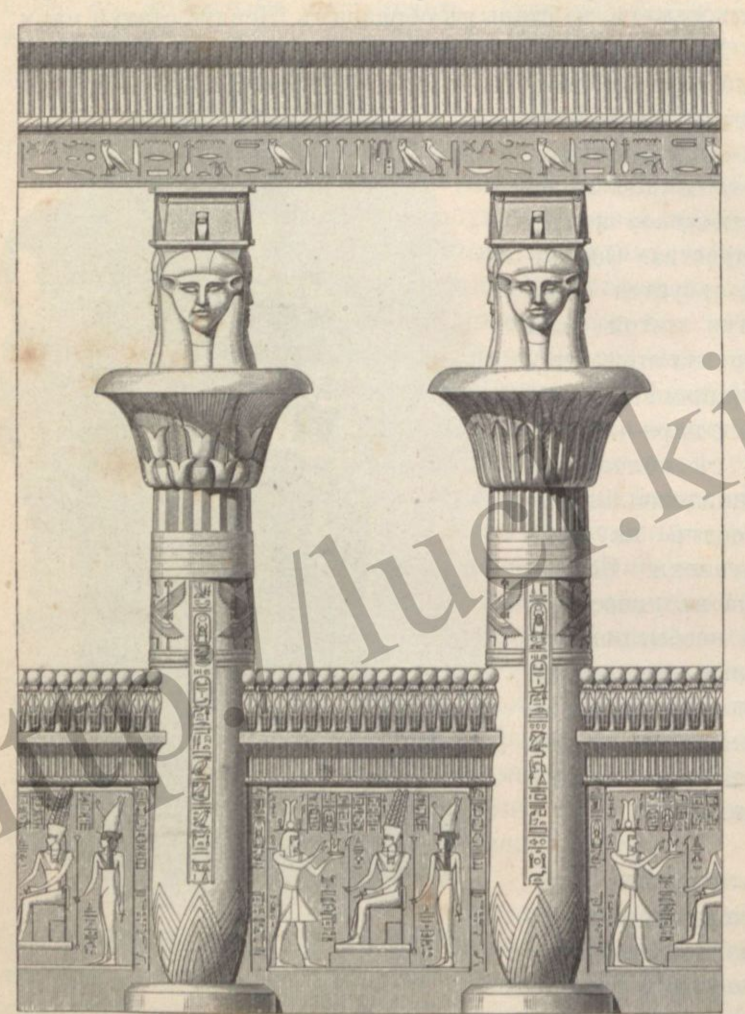


Діоритовая статуя фараона Хефрена.
Съ фотографіи.

Нѣсколько столѣтій спустя, Нижній Египетъ сдѣлался центромъ греческой духовной жизни. Завоеваніе нильской долины персами прошло для нея безслѣдно, завоеваніе же македонянами оплодотворило ее потокомъ эллинской образованности. При Птоломеяхъ, въ Александріи, греки научились понимать египтянъ, египтяне грековъ. Чрезъ это соприкосновеніе двухъ народовъ произошелъ смѣшанный стиль, который отразился въ эллинскомъ и затѣмъ въ римскомъ искусствѣ лишь своего рода манерностью, тогда какъ во все египетское искусство онъ внесъ бо̀льшую свободу, мягкость и закругленность формъ, что̀ нерѣдко бывало довольно замѣтнымъ противорѣчіемъ его неизмѣняемымъ первоначальнымъ основамъ.

Менѣе всего измѣнился стиль египетской **архитектуры**, которая во времена Птоломеевъ и римлянъ создала еще цѣлый рядъ большихъ

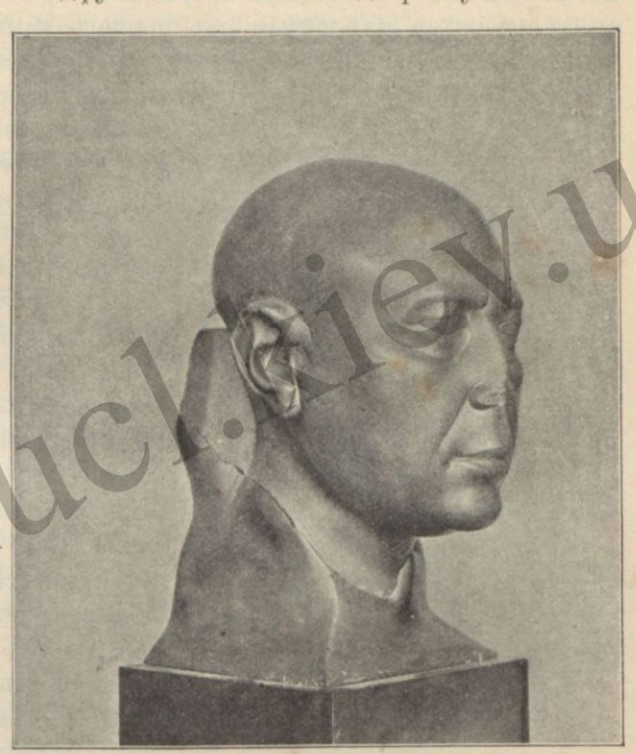
храмовъ въ древне-египетскомъ стилѣ. Изъ измѣненій въ храмоздательствѣ, характеризующихъ эту пору, прежде всего бросается въ глаза любовь къ помѣщенію парапетовъ въ промежуткахъ между наружными или надворными колоннами, а затѣмъ дальнѣйшее развитіе колоннъ, въ которыхъ теперь перетяжки и расширенія у подножія нерѣдко смѣняются непрерывною прямотою стержня, между тѣмъ какъ капитель становится болѣе роскошною и натуралистичною. Храмы въ Эдфу и Дендерѣ, постройка которыхъ тянулась съ древнѣйшихъ временъ древняго царства, въ томъ видѣ, въ какомъ они сохранились, точно также какъ и храмы въ Омбосѣ (Комъ-Омбо) и Эсне, вполнѣ принадлежатъ птоломеевской и римской эпохамъ.



„Павильонъ“ Нектанебо. По Приссъ-д'Авенну.

Къ числу небольшихъ храмовъ, окруженныхъ снаружи колоннами со всѣхъ сторонъ, по образцу храма, сохранившагося отъ древняго времени въ Элефантинѣ, слѣдуетъ отнести два изящные „храма“ позднѣйшихъ временъ на островѣ Филэ. Еще до греческаго завоеванія, Нектанебо, фараонъ 30-ой династіи, построилъ на югѣ этого острова небольшое зданіе безъ целлы и крыши, которое Эберсъ могъ бы назвать скорѣе „убѣжищемъ“ для путешественниковъ, нежели храмомъ (см. рис. на этой стр.); такое же зданіе, только нѣсколько бóльшей величины, было построено на востокѣ острова въ римскія времена. Изъ стѣнъ парапета, окружающихъ нижнюю часть зданія, поднимаются колонны, на которыхъ покоится карнизъ. Въ „павильонѣ“ Нектанебо, надъ капителью въ видѣ

чаши высится вполнѣ развитая вторая капитель съ изваяніями головы богини Гаторъ со всѣхъ четырехъ сторонъ. Въ маленькомъ храмѣ, стоящемъ въ Дендерѣ рядомъ съ большимъ, встрѣчается бывшая въ разсматриваемое время въ большомъ употребленіи чашевидная капитель, украшенная по всей своей окружности рельефными рядами листьевъ и сильно напоминающая коринѳскую капитель греческой архитектуры. Капитель въ видѣ распустившагося цвѣтка лотоса отличается особеннымъ богатствомъ своихъ формъ въ Эдфу. Капитель въ видѣ распустившейся лиліи находится напр. въ Комъ-Омбо, а богато развитая капитель въ видѣ развернувшагося зонта цвѣтковъ папируса — въ Филэ. Богатство формъ въ эту эпоху такъ велико, что почти ни одна капитель не походитъ на другую.

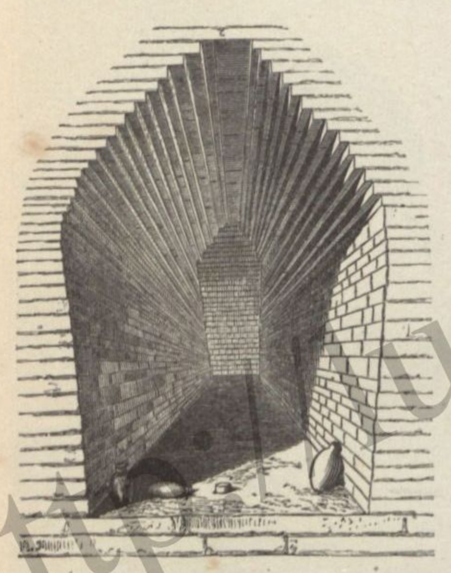


Голова египетской статуи, изваянной изъ чернаго камня. Съ фотографіи берлинск. музея.

Плоскія изображенія на стѣнахъ храмовъ, по большей части снова располагающіяся рядами одинъ надъ другимъ, въ нѣкоторой степени страдаютъ излишнимъ обиліемъ. Каждый храмъ свидѣтельствуетъ о желаніи помѣстить въ немъ по возможности всѣ ходячіе мотивы египетскаго искусства. Вырѣзка койланаглифическихъ изображеній (ср. стр. 140) становится глубже, такъ что фигуры пріобрѣтаютъ бо́льшую рельефность; при этомъ довольно часто обнаруживается противорѣчіе между мягкой округлостью лѣпки фигуръ и первобытной строгостью ихъ расположенія. Наоборотъ, миніатюры папирусныхъ манускриптовъ, благодаря болѣе тонкимъ тростниковымъ перьямъ переписчиковъ и художниковъ позднѣйшаго времени, становятся болѣе нѣжны, но за то и болѣе ничтожны и холодны по содержанію, чѣмъ въ хорошее старое время.

Въ скульптурѣ круглыхъ фигуръ позднѣйшаго періода египетскаго царства слѣдуетъ отличать до-птоломеевскій стиль отъ птоломеевскаго. Нѣкоторыя произведенія, поражающія необыкновенно чуткимъ и сильнымъ подражаніемъ природѣ и содержащія въ себѣ на ряду съ греческими главнымъ образомъ все-таки египетскія характерныя черты, по всей вѣ-

роятности относятся къ послѣднему времени передъ завоеваніемъ Египта Александромъ Македонскимъ. Къ произведеніямъ этого рода принадлежатъ берлинская бронзовая статуэтка, представляющая человѣка въ длинномъ одѣяніи съ изображеніемъ Озириса въ рукахъ,—произведеніе, поражающее необыкновенною тщательностью моделировки голой головы; затѣмъ—поступившая съ десятокъ лѣтъ тому назадъ въ парижскій Луврь голова писца, изваянная изъ темнаго камня и производящая почти такое впечатлѣніе, какъ-будто сформована прямо съ натуры; но прежде всего сюда относится сдѣланная изъ чернаго камня бритая голова пожилого человѣка, въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 187). Натуральность лѣпки черепа этой головы, поверхность котораго оживлена разными случайными особенностями, естественность очертанія рта со впадиною между верхней губой и носомъ и индивидуальная форма ушныхъ раковинъ наводятъ на мысль, что это — вполнѣ зрѣлое произведеніе греческой эпохи діадоховъ; но тѣмъ не менѣе не только общее впечатлѣніе этого изваянія даетъ знать объ его египетскомъ происхожденіи, но и въ достаточной степени выказываются его египетскія особенности, напр. въ глазахъ безъ слезницъ и съ тонкими краями вѣкъ.



Могильный склепъ въ Урѣ.
По Перрò и Шипьè.

Египетское искусство собственно птоломеевской эпохи стоитъ однако на иной почвѣ. Судить о немъ даетъ намъ возможность изваяніе одного изъ Птоломеевъ, находящееся въ гизескомъ музеѣ. Современныя скульптору черты изображеннаго лица сколь нельзя болѣе противорѣчатъ архаической одеревенѣлости позы фигуры.

И такъ мы видимъ, что египетское искусство въ продолженіе 4000 лѣтъ оставалось вѣрнымъ самому себѣ, хотя и подвергалось сравнительно ничтожнымъ, но все-таки замѣтнымъ измѣненіямъ, и что затѣмъ, точно такъ же, какъ египетскій міръ боговъ, падало, погибало и снова возродилось въ неудержимомъ потокѣ всемірной греко-римской культуры. Однако вплоть до своего окончательнаго исчезновенія оно вообще заимствовало извнѣ гораздо менѣе, чѣмъ само отдавало. Національная замкнутость Египта дала его искусству силу оказывать плодотворное вліяніе на всѣ сосѣднія страны. Въ отношеніи успѣховъ зодчества, египтяне шли впереди всѣхъ другихъ народовъ: въ развитіи залъ съ колоннами и боковымъ верхнимъ освѣщеніемъ, въ украшеніи стѣнъ полихромными монументальными изображеніями историческаго и религіоз-

наго содержанія точно такъ же, какъ и въ законченности воспроизведенія нагого человѣческаго тѣла при спокойномъ или умѣренно-подвижномъ его положеніи, въ передачѣ индивидуальности головъ въ портретныхъ изображеніяхъ и въ употребленіи въ орнаментѣ различныхъ формъ растительнаго царства. Нѣкоторыя изъ созданій египтянъ, каковы напр. пирамиды, обелиски, сфинксы, гирлянды цвѣтовъ и бутоновъ лотоса, удержались неизмѣненными въ языкѣ формъ современнаго намъ искусства. Для всѣхъ областей искусства и художественно-ремесленныхъ производствъ, египтяне дали образцы, которые другіе, болѣе юные народы могли развивать далѣе въ новомъ, самостоятельномъ духѣ.

II. Месопотамское искусство.

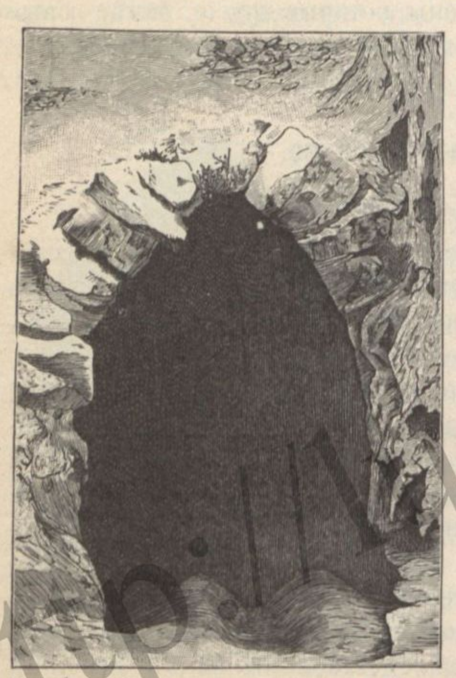
1. Введеніе. — Древне-халдейское искусство.

Хотя искусство халдеевъ и искусство египтянъ въ историческія времена развивались независимо одно отъ другого, однако въ нихъ нѣтъ недостатка въ чертахъ, указывающихъ на ихъ первоначальное родство, замѣтное и во всѣхъ условіяхъ жизни обоихъ народовъ.

Рѣки Месопотаміи, какъ и Нилъ, подвержены періодически повторяющейся прибыли воды, зависящей здѣсь отъ весенняго таянія снѣговъ на горахъ Арменіи, тамъ отъ лѣтнихъ ливней тропической Африки; какъ здѣсь, такъ и тамъ, наводненія съ древнѣйшихъ временъ регулируются и умѣряются каналами и способствуютъ плодородію низменности, тучная почва которой не только благопріятствовала земледѣлію и скотоводству, но и побуждала къ выдѣлкѣ кирпича и къ постройкамъ изъ него. Нижней Месопотаміи не доставало только близости горъ, которыя, окаймляя скалами долину Нила, доставляли ей въ изобиліи камень, благодаря чему египтяне имѣли возможность воздвигать изъ прочнаго матеріала свои храмы и гробницы, предназначенные для вѣчнаго существованія. Сходству естественныхъ условій Египта и Месопотаміи, какъ на то особенно опредѣленно указываетъ Гоммель, соотвѣтствуетъ сходство нѣкоторыхъ первоначальныхъ проявленій ихъ культуры, а именно сходство языковъ, письменъ, времясчисленія и религій. Въ основныхъ религіозныхъ воззрѣніяхъ обоихъ народовъ одинаковую роль играетъ обоготвореніе небеснаго океана Ану или Ну, отъ котораго выводилось происхожденіе божествъ воздуха и земли, солнца и луны. Почитаніе божества свѣта у обоихъ народовъ занимало первое мѣсто, хотя вавилоняне почитали, на ряду съ солнцемъ и луной, также и звѣзды въ большей степени, чѣмъ египтяне; даже животная символика обоихъ народовъ, находившаяся въ связи съ ихъ вѣрой въ боговъ, представляется во многихъ отношеніяхъ родственной, хотя у египтянъ поклоненіе животнымъ, быть можетъ, подъ вліяніемъ суевѣрій первоначальнаго африканскаго населенія ихъ страны, практиковалось въ большей степени, нежели у вавилонянъ.

Отъ сходства между мѣстными географическими условіями и между основнымъ міровоззрѣніемъ произошли и точки соприкосновенія между египетскимъ и древне-месопотамскимъ искусствами. Тѣмъ не менѣе никто не можетъ принять произведеніе древне-египетскаго искусства за древне-халдейское: ихъ сходство не идетъ дальше того, что обусловливается равенствомъ ступени культурнаго развитія обоихъ народовъ.

Древне-халдейское искусство въ своихъ существенныхъ чертахъ является искусствомъ городовъ сумерійскаго юга и семитическаго сѣвера, впослѣдствіи вавилонскаго государства, которые, ведя съ перемѣннымъ успѣхомъ борьбу изъ-за преобладанія, имѣли каждый своихъ особыхъ царей до тѣхъ поръ, пока вавилонскій царь Хаммураби не соединилъ подъ своею властью югъ и сѣверъ въ одно большое древне-вавилонское государство. По Леману, это произошло въ 2231 г. до Р. Х., по Гоммелю же и Эд. Мейеру значительно позже. Вѣка владычества въ Вавилоніи Коссеевъ, достигшаго наибольшей силы въ XV столѣтіи до Р. Х., для исторіи искусства даютъ лишь весьма мало матеріаловъ; отъ столѣтій, слѣдовавшихъ непосредственно затѣмъ, сохранились лишь единичныя произведенія вавилонскаго искусства. Въ это время вавилонское царство все болѣе и болѣе подпадало подъ власть своего сосѣда, Ассиріи, пока наконецъ, въ 689 году, ассирійскій царь Санхерибъ окончательно не сравнялъ Вавилона съ землей. Развитіе древне-халдейскаго искусства начинается около 3000 л. до Р. Х. и заканчивается къ 2000 г. до Р. Х., но древне-вавилонское искусство мы могли бы вѣроятно прослѣдить вплоть до VII вѣка до Р. Х., если бы то, что осталось отъ него, по большей части не погибло подъ развалинами ново-вавилонскаго искусства. Ново-вавилонское государство, просуществовавъ всего одно столѣтіе (625—539 до Р. Х.) и успѣвъ за это время состариться, породило искусство, гигантскія произведенія котораго удивляли евреевъ и грековъ.



Сводчатый водосточный каналъ въ Ниппурѣ. По „American Journal of Archaeology“.

Сумерійцы, которые, въ противуположность семитамъ, по языку и тѣлосложенію представляются родственными съ одной стороны арійцамъ, а съ другой стороны тюркамъ, считаются создателями всей древне-месопотамской культуры. Ихъ литературу, искусство, науку и религію усвоили себѣ семитическіе вавилоняне и ассирійцы. Даже ихъ

языкъ продолжалъ существовать у месопотамскихъ семитовъ въ значенiи священнаго языка. Чисто сумерiйскими остались южные города страны, изъ которыхъ въ исторiи искусства имѣютъ значенiе Эриду, находившiйся на мѣстѣ нынѣшнихъ развалинъ Абу-Шарейна, Сирпурлы (Сиргуллы, Сиртеллы, Лагаша) на мѣстѣ нынѣшняго Телло, родины Авраама, Ура въ Халдеѣ, нынѣшнiй Мугхейръ (Мукаджьяръ) и Ларсъ, называемый теперь Сенкерехомъ. Раньше другихъ семитизировались средне-вавилонскiе города Урукъ, библейскiй Эрехъ, развалины котораго нынѣ называются Варою, и Ниппуръ (Нибуръ), названiе котораго превратилось теперь въ Нифферъ. Чисто-семитическими были сѣверно-вавилонскiе города, изъ которыхъ самый Вавилонъ и его родная сестра Борзиппа похоронены подъ развалинами Гиллы, Бирсъ-Нимруда и Эль-Касра, тогда какъ слѣды Агади, тождественность котораго съ Аккадомъ установлена не всѣми изслѣдователями, и родственный ему Сиппаръ дошли до насъ въ развалинахъ Абу-Габбу.

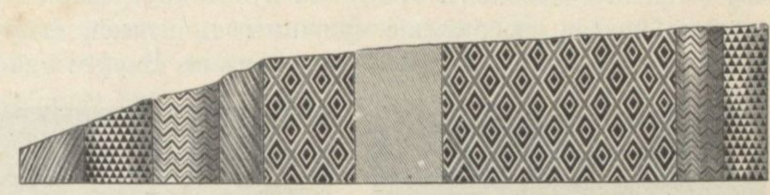
До средины XIX столѣтiя мѣста этихъ первобытныхъ городовъ обозначались холмами мусора и песку, возвышавшимися тамъ и сямъ на обширной, жаркой равнинѣ. Къ раскопкамъ этихъ холмовъ было впервые приступлено въ началѣ пятидесятыхъ годовъ минувшаго столѣтiя англичанами Лофтусомъ и Тэйлоромъ. Первыя сообщенiя объ ихъ трудахъ появились въ 1855 и 1857 годахъ. Французская экспедицiя 1852—53 годовъ избрала главной ареной своей дѣятельности по части раскопокъ самую столицу царства, Вавилонъ. Древности, найденныя этой экспедицiей въ 1855 г., погибли въ волнахъ Тигра, но ея научные результаты изложены Оппертомъ въ его главномъ трудѣ, появившемся въ 1859—63 гг. Раулинсонъ, авторъ важнѣйшаго англiйскаго сочиненiя о Месопотамiи, продолжалъ въ 1854 г. изслѣдованiя въ Бирсъ-Нимрудѣ. Послѣ того изслѣдованiе халдейско-вавилонскихъ развалинъ возобновилось только въ 1870-хъ годахъ. Гормуздъ Рассамъ изслѣдовалъ развалины Абу-Габбу и далъ отчетъ о своихъ работахъ въ 1884 г. Де-Сарзекъ съ 1877 сдѣлалъ въ Телло рядъ открытiй, обильныхъ результатами, которые опубликованы имъ вмѣстѣ съ Леономъ Гёзè (Heusey) въ объемистомъ трудѣ, появившимся въ 1887 г. Пенсильванскiй университетъ съ 1889 г. производитъ раскопки древняго Ниппура; его открытiя публикуются частью Гильпрехтомъ, частью Джономъ Петерсомъ. Въ настоящее время германскiя общества производятъ раскопки самого Вавилона.

Формы зодчества древней Месопотамiи обусловливались свойствами строительнаго матерiала, который былъ въ его распоряженiи. Тучную глину мѣстной почвы частью формовали въ большiе куски, частью разрѣзали въ видѣ правильныхъ кирпичей. Кирпичъ или только просушивался на воздухѣ и солнцѣ, или обжигался въ огнѣ; кое-гдѣ его уже глазуровали, причемъ обыкновенно штемпелевали

именной печатью царскаго зодчаго. Тесаный камень, изготовленіе котораго обходилось дороже, употреблялся только для придверныхъ брусьевъ, для пластическихъ украшеній и для настоящаго ваянія. Постройка производилась массивными террасообразными наслоеніями или правильной кладкой, которая лишь рѣдко, въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно было сообщить ей бо̀льшую устойчивость, получала наклонъ, обыкновенно же подкрѣплялась выступающими изъ стѣнъ пилястрами. Потолки закрытыхъ помѣщеній дѣлались повидимому изъ пальмовыхъ стволовъ или изъ деревянныхъ балокъ, которыя получались изъ лѣсистыхъ мѣстностей. По крайней мѣрѣ отъ древне-халдейскихъ временъ не осталось никакихъ слѣдовъ сводчатыхъ покрытій или куполовъ, и по ассирійскимъ сводамъ и куполамъ, сооруженнымъ двумя тысячелѣтіями позже, невозможно заключить, что подобнаго рода покрытія существовали въ древне-халдейской архитектурѣ. Древніе халдеи, безъ сомнѣнія, уже имѣли понятіе о сводѣ, какъ и о первобытномъ ложномъ, образуемомъ чрезъ кладку краевъ двухъ противоположныхъ стѣнъ выступами до тѣхъ поръ, пока послѣдніе не сомкнутся между собой, чему классическимъ примѣромъ можетъ служить сводъ погребальнаго склепа въ Урѣ (см. рисунокъ на стр. 188), такъ и о настоящемъ сводѣ съ замковымъ камнемъ, каковъ напр. сводъ, сохранившійся въ одномъ водосточномъ каналѣ въ Ниппурѣ (см. рисунокъ на стр. 190). Но оба эти рода сводовъ, принадлежащіе къ типу скорѣе стрѣльчатаго, чѣмъ круглаго свода, здѣсь, какъ и въ Египтѣ, примѣнялись лишь въ небольшомъ масштабѣ и для второстепенныхъ цѣлей.

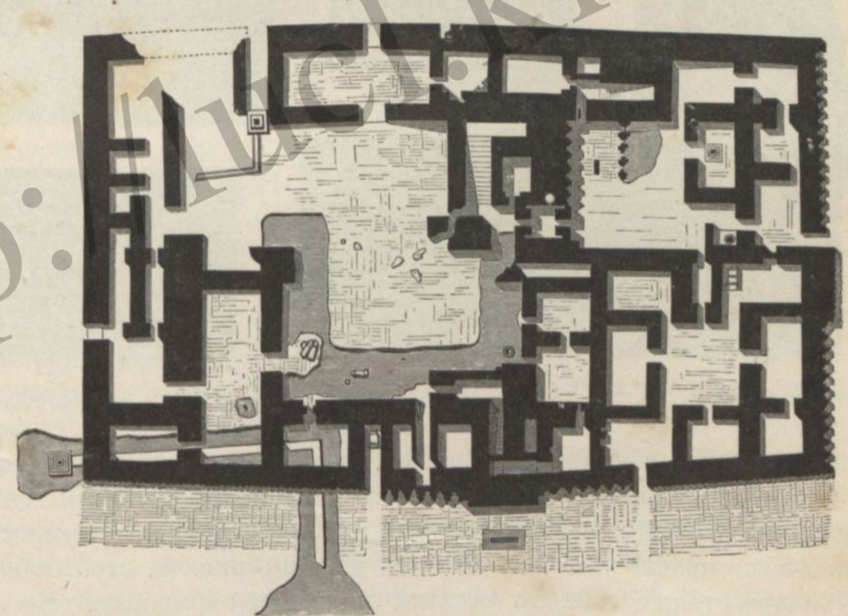
Вопросъ о томъ, употребляли ли древніе халдеи колонны или столбы для поддержки потолковъ и крышъ, на который еще недавно давали отрицательный отвѣтъ, рѣшенъ теперь въ утвердительномъ смыслѣ. Въ одномъ сооруженіи въ Телло, кирпичи котораго отмѣчены штемпелемъ царя Гудеа, и которое, слѣдовательно, принадлежитъ первой половинѣ третьяго тысячелѣтія до Р. Х., де-Сарзекъ нашелъ два толстыхъ столба, изъ которыхъ каждый состоялъ изъ соединенія четырехъ круглыхъ кирпичныхъ колоннъ. Въ нѣсколькихъ часахъ ѣзды отъ Телло, Джонъ Петерсъ открылъ зданіе, внѣшнія стѣны котораго расчленены массивными полуколоннами, а въ одномъ изъ двухъ внутреннихъ помѣщеній этого зданія — восемнадцать кирпичныхъ колоннъ съ четырехугольными базами, разставленныхъ очень тѣсно, такъ что это помѣщеніе представляетъ собою настоящую гипостильную залу. Петерсъ относитъ эту постройку къ срединѣ третьяго тысячелѣтія до Р. Х. Само собой разумѣется, отъ всѣхъ этихъ кирпичныхъ колоннъ сохранились лишь обломки. Но и въ этихъ обломкахъ можно распознать, что каждый рядъ кирпичей состоялъ изъ шести штукъ надлежащей формы. Предположеніе, что для поддержки потолка изнутри раньше такихъ колоннъ употреблялись стволы пальмъ, представляется тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что въ полуколоннахъ съ наружной стороны

стѣнъ халдейскихъ построекъ продолжали существовать, только превратившись въ кирпичные, тѣ круглые стволы, между которыми первоначально клались глиняныя стѣны, а тамъ, гдѣ эти полуколонны ставились одна подлѣ другой безъ всякихъ промежутковъ, подобно органнымъ трубамъ, какъ напр. въ нѣкоторыхъ частяхъ фасадовъ дворцовъ въ Телло и Варкѣ, образцами для нихъ служили, несомнѣнно, бревенчатые тыны.



Стѣнное украшеніе въ Варкѣ. По Лофтюсу.

Относительно декоративнаго увѣнчанія древне-халдейскихъ зданій, имѣвшихъ, по всей вѣроятности, жестяныя крыши, мы не можемъ составить себѣ яснаго представленія. Главные фасады обыкновенно были раздѣлены на части четырехгранными или полукруглыми выступами или углубленіями, причемъ или выступали широкія части стѣны въ видѣ настоящихъ „ризалитовъ", или же полуколонны и столбы располагались въ рядъ съ промежутками или безъ промежутковъ, или же, наконецъ, ровная поверхность стѣны разнообразилась проведеніемъ углубленныхъ тягъ или разбитіемъ ея на поля. Гораздо труднѣе отвѣтить на вопросъ о декоративной облицовкѣ древне-халдейскихъ кирпичныхъ стѣнъ. Считаемъ невозможнымъ признать за общее правило, что въ халдейскихъ постройкахъ кирпичъ никогда не являлся снаружи въ натуральномъ видѣ, какъ это предполагаютъ Перрò и Шипьè. Де-Сарзè, Гёзè и Масперò утверждаютъ самымъ опредѣленнымъ образомъ, что древній



Планъ дворца царя Гудеа въ Телло. По Гёзè и де-Сарзеку.

дворецъ царя Гудеа въ Сирпурлѣ (Телло) не имѣлъ ни въ своей внѣшности, ни во внутренности, никакой облицовки, т. е. его кирпичныя стѣны были ничѣмъ не отдѣланы. Тѣмъ не менѣе нѣтъ недостатка въ слѣдахъ облицовки другихъ зданій. Одна на стѣнъ дворца, открытаго Лофтусомъ въ Варкѣ, очевидно была покрыта простою штукатуркою, а въ Абу-Шарейнѣ, древнемъ Эриду, на кускѣ внутренней поверхности стѣны найдено грубое изображеніе мужчины съ птицей въ рукѣ. Любопытна также другая стѣна, отрытая Лофтюсомъ въ Варкѣ; она разбита на части



Древне-халдейскія цилиндрическія печати. По Менану (а, в, г, д, е, ж) и по Гёзè и де-Сарзеку (б).

полуколоннами, стоящими рядомъ, на подобіе органныхъ трубъ, и кромѣ того облицована мозаикою, представляющею правильныя геометрическія фигуры, сложенныя изъ небольшихъ кирпичиковъ натуральныхъ цвѣтовъ, желтаго, краснаго и чернаго (см. верхній рис. на стр. 193). Въ Эриду Тэйлоръ также нашелъ остатки подобной облицовки. Но еще оригинальнѣе третій родъ украшенія стѣнъ, найденный въ Урукѣ, а именно полыми кирпичами въ видѣ блюдецъ, обращенныхъ вогнутостью наружи. Глазурованный кирпичъ, игравшій видную роль въ позднѣйшемъ месопотамскомъ искусствѣ, повидимому былъ въ употребленіи также и въ Халдеѣ. Остатки подобнаго кирпича найдены въ Мугхейрѣ и въ Варкѣ. Вообще внѣшній видъ древнѣйшихъ халдейскихъ кирпичныхъ городовъ въ отношеніи красокъ, надо полагать, неособенно отличался отъ средневѣковыхъ кирпичныхъ городовъ сѣверо-германской низменности.

Въ развалинахъ, изслѣдованныхъ въ странѣ халдеевъ, можно различить, точно такъ же, какъ и въ Египтѣ, постройки двоякаго рода: религіозныя и гражданскія, храмы и дворцы.

Основу халдейскаго храма, унаслѣдованную ассирійскимъ царствомъ, составляло массивное террасообразное зданіе. Эти террасы или этажи кверху становились постепенно все меньше и меньше и соединялись между собою наружными лѣстницами. На верхней террасѣ стояло небольшое, въ родѣ капеллы, святилище божества, украшенное съ особенною роскошью какъ снаружи, такъ и внутри; передъ нимъ совершались жертвоприношенія. Постройка въ видѣ уступовъ или террасъ, которую мы уже видѣли у многихъ народовъ, представляетъ собой простѣйшій, самый первобытный способъ, особенно удобный на обширныхъ равнинахъ, для вознесенія обиталища бога-небожителя надъ туманомъ и житейскою суетою города такъ, чтобы оно было видимо каждымъ вѣрующимъ съ далекаго разстоянія. Храмъ имѣлъ въ планѣ форму прямоугольника; каждый верхній этажъ строился нѣсколько отступя къ задней, узкой сторонѣ, такъ что спереди на каждой террасѣ оставалось достаточно мѣста для длинной лѣстницы, поднимавшейся прямо кверху. При квадратномъ планѣ, верхніе этажи уменьшались равномѣрно со всѣхъ четырехъ сторонъ, причемъ лѣстница, разбиваясь на части подъ прямыми углами, шла по всѣмъ четыремъ сторонамъ этой уступчатой пирамиды. Прямоугольный типъ зданія господствовалъ на сумерійскомъ югѣ, квадратныя въ планѣ уступчатыя пирамиды преобладали на семитическомъ сѣверѣ.



Халдейскій рельефъ съ ленточнымъ орнаментомъ. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

Изъ цѣлаго сонма крылатыхъ духовъ, созданныхъ фантазіей обитателей Месопотаміи на-половину или даже совершенно по образу и подобію животныхъ, и которыми, по представленію этихъ обитателей, кишѣла вселенная, выдѣлились высшія божества, которыхъ и здѣсь человѣкъ создавалъ по своему образу и подобію; сперва эти божества являлись лишь защитниками и покровителями извѣстныхъ городовъ. Изъ трехъ великихъ боговъ, боговъ неба, океана и земной тверди, — Ану, Эа и Белемъ, на ряду съ которыми стояли богъ солнца Самасъ, богъ луны Синъ, богъ молніи Рамманъ и весьма усердно чтимая богиня Истаръ, богу Эа поклонялись преимущественно въ Эриду, Сину — въ Урѣ, Ану, а по Гоммелю также и богинѣ Истаръ — въ Урукѣ, Белю, который въ Вавилонѣ отождествлялся

съ Мардукомъ или Меродахомъ, богомъ утренняго солнца, — въ Ниппурѣ. Въ Эриду еще донынѣ можно распознать двѣ террасы трехэтажнаго храма и часть лѣстницы его передняго фасада, поднимавшейся между двумя скошенными стѣнами. Въ Урѣ особенно хорошо сохранился второй этажъ, украшенный большими выступающими изъ его наружной поверхности столбами. Но отъ храма въ Урукѣ осталась только безформенная груда кирпича, сушеннаго на воздухѣ. Эти три храма имѣли прямоугольное основанiе, тогда какъ остатки храма Беля въ Ниппурѣ свидѣтельствуютъ, что это было зданiе съ квадратнымъ планомъ. Что касается до крестообразнаго фундамента, который здѣсь всего чаще встрѣчался при раскопкахъ, то онъ несомнѣнно принадлежитъ постройкамъ позднѣйшаго времени.



Рельефъ царя Нарамъ-Сина. По Гоммелю.

Халдейскiе дворцы, съ фасадами которыхъ мы уже нѣсколько познакомились (ср. стр. 148), состояли изъ ряда комнатъ и залъ, группировавшихся вокругъ большихъ и малыхъ дворовъ. Наиболѣе извѣстенъ планъ дворца царя Гудеа въ Сирпурла-Лагашѣ (Телло) (см. нижнiй рис. на стр. 193). Въ этомъ сооруженiи, воздвигнутомъ за три тысячи лѣтъ до Р. Хр., еще не были употреблены колонны для поддержки потолка, но на двухъ фасадахъ видно, что они раздѣлялись на части поперемѣнно полуколоннами, примкнутыми одна возлѣ другой, и стѣнными выступами со ступенчатымъ профилемъ. Древнѣйшiя изъ построекъ, открытыя Петерсомъ вблизи Телло, такъ же, какъ и штучная облицовка стѣнъ дворца въ развалинахъ Вусваса въ Варкѣ, относятся къ позднѣйшему времени. Такимъ образомъ не подлежитъ сомнѣнiю, что постройки изъ сырого кирпича безъ колоннъ временъ царя Гудеа относятся къ болѣе ранней эпохѣ, а постройки съ колоннами и облицовка стѣнъ представляютъ позднѣйшую ступень развитiя древне-халдейской архитектуры.

Глубокая древность древне-халдейско-вавилонскаго искусства выказывается также въ украшенiяхъ другихъ его произведенiй. Повторенiя фигуры рыбы на одной древне-вавилонской цилиндрической печати въ коллекцiи Леклерка (см. рис. на стр. 194, фиг. *a*), точно такъ же, какъ и многократное повторенiе одного и того же мотива — оленя, преслѣдуе-

маго водянымъ чудовищемъ, — на такомъ же цилиндрѣ изъ Телло, находящемся въ Луврѣ, въ Парижѣ (см. рис. на стр. 194, фиг. *б*), уже являются почти животною орнаментикою. Но растительная орнаментика въ эту эпоху еще совсѣмъ чужда древне-вавилонскому искусству. Древнѣйшая „розетка“, имѣющая нѣкоторое подобіе цвѣтка, встрѣчается впервые на тіарѣ царя, изображеннаго на межевомъ камнѣ XII столѣтія до Р. Х. (ср. стр. 206). Узоры, иногда напоминающіе этотъ родъ орнамента на цилиндрическихъ печатяхъ, представляютъ собою не что иное, какъ солнечный дискъ, испускающій лучи; изображеніе это, вмѣстѣ съ изображеніемъ луны, которой уже въ то время давали очертаніе турецкаго полумѣсяца, повторялось безчисленное множество разъ, какъ символъ бога свѣта, царящаго надъ вселенной. Точно также не слѣдуетъ смѣшивать съ растительною розеткою дискъ, окруженный семью шарами-планетами, или вмѣщающій ихъ въ себѣ. Волнистыя линіи обыкновенно означаютъ воду. Но гораздо чаще въ древней Халдеѣ употреблялся простой геометрическій орнаментъ, какой напр. образуютъ извѣстные терракоттовые штифты въ вышеупомянутой стѣнной облицовкѣ (см. верхній рис. на стр. 193). Вставленные одинъ подлѣ другаго ромбы чередуются здѣсь со свѣтлыми и темными трехугольниками, расположенными въ шахматномъ порядкѣ, и съ узорами изъ зигзагообразныхъ параллельныхъ линій. Такія же поля ромбовъ сохранились на одномъ обломкѣ камня, найденномъ въ Телло. Концентрическіе круги встрѣчаются заполняющими нѣкоторое пространство на древнихъ цилиндрическихъ печатяхъ. На одномъ такомъ цилиндрѣ въ коллекціи Леклерка мы видимъ замѣчательно расположенныя фигуры въ видѣ буквы T съ закрученными концами верхней части, чередующіяся съ прямоугольными щитками (см. рис. на стр. 194, фиг. *в*). На одномъ древнемъ рельефѣ изъ Телло, изображающемъ полный гербъ города Сирпурлы, найденъ настоящій ленточный орнаментъ, т. е. орнаментъ несомнѣнно техническаго происхожденія (см. рис. на стр. 195). За исключеніемъ этого герба, всѣ упомянутые орнаменты напоминаютъ нехитрое искусство первобытныхъ народовъ.


Обломокъ древне-халдейской дугообразной каменной отдѣлки стѣны. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

Центръ тяжести древне-халдейскаго искусства лежитъ въ ваяніи, и прежде всего въ пластическихъ изображеніяхъ человѣка. Не переходя границъ архаическихъ ступеней развитія скульптуры, эти произведенія оставляютъ далеко за собой все, что намъ извѣстно на этой ступени, за исключеніемъ памятниковъ Египта; наблюденіе природы замѣчательнымъ образомъ соединяется въ нихъ со стильностью. Статуи

изъ діорита (или долерита) въ Луврѣ, въ Парижѣ, даютъ намъ понятіе о халдейской крупной скульптурѣ; онѣ были отрыты въ Телло лишь въ послѣдней четверти XIX столѣтія. Въ произведеніяхъ же декоративнаго ваянія и въ образцахъ пластическихъ мелкихъ художественныхъ работъ древне-халдейской эпохи въ европейскихъ коллекціяхъ давно уже не было недостатка. Цилиндрическія печати изъ мрамора, горнаго хрусталя, лаписъ-лазури, гематита, яшмы и еще болѣе дорогихъ полублагородныхъ камней дошли до насъ сотнями отъ всѣхъ столѣтій месопотамской культуры. По надписямъ на нихъ такіе изслѣдователи, какъ Менантъ, имѣли возможность опредѣлить, по крайней мѣрѣ для наиболѣе важныхъ экземпляровъ, время и мѣсто происхожденія. Эти рѣзанныя вглубь пластическія изображенія, воспроизводящія чаще всего миѳологическія сцены изъ двухъ великихъ древне-вавилонскихъ героическихъ поэмъ, или богослужебные обряды, предназначились для дѣланія оттисковъ на мягкихъ глиняныхъ доскахъ, которыя въ Месопотаміи замѣняли собой писчую бумагу, и рисунокъ на оттискахъ получался рельефный. Едва ли не столь же многочисленны небольшія глиняныя фигурки, добытыя при месопотамскихъ раскопкахъ; но опредѣленіе времени и мѣста ихъ происхожденія еще затруднительнѣе, чѣмъ цилиндрическихъ печатей. Однако и тутъ были сдѣланы попытки различать древне-халдейскія произведенія отъ ассирійскихъ и ново-вавилонскихъ. Сюда же слѣдуетъ причислить бронзовыя фигурки всѣхъ эпохъ. Уже среди произведеній, найденныхъ въ Телло, можно отличать крупныя бронзы выбивной работы отъ болѣе мелкой литой бронзы. Слегка рельефныя изображенія сохранились на глиняныхъ доскахъ и на обломкахъ памятныхъ столбовъ и другихъ произведеній.



Военная сцена на „стелѣ коршуновъ“ царя Каппаду.
По Гёзè и де-Сарзеку.

Для опредѣленія времени происхожденія всѣхъ этихъ художественныхъ предметовъ пользуются прежде всего двумя сѣверо-вавилонскими памятниками, снабженными надписями: цилиндрической печатью древняго

царя Саргона изъ Аккада, находящейся въ коллекціи Леклерка, въ Парижѣ (см. рис. на стр. 194, фиг. г), и обломкомъ базальтоваго рельефа въ константинопольскомъ музеѣ, описаннымъ Шейлемъ и представляющимъ, рядомъ съ половиною фигуры царя, надпись Нарамъ-Сина, сына вышеупомянутаго Саргона I (см. рис. на стр. 196). Пока изслѣдователи принимали, что Нарамъ-Синъ, царь Агади и, вѣроятно, также Вавилона, жилъ въ 3750 г. до Р. X., мягкость формъ его рельефа, при ихъ угловатости въ произведеніяхъ болѣе поздняго сумерійскаго искусства при Уръ-Нинѣ и его современникахъ, — произведеніяхъ, съ которыми мы познакомимся ниже, — представлялась неразрѣшимой загадкой. Но съ того времени, какъ мы, вмѣстѣ съ Леманомъ, стали относить Нарамъ-Сина снова къ эпохѣ лишь за 2750 лѣтъ до Р. X., а слѣдовательно его отца, Саргона, къ 2800 годамъ до Р. X., а лагашскаго Уръ-Нину къ 3000 г., исторія древне-вавилонскаго искусства уже не представляетъ для насъ никакихъ отступленій отъ естественныхъ законовъ эволюціи.



Сидящая статуя Гудеа, найденная въ Телло. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

Важнѣйшее мѣсто среди сохранившихся изваяній занимаютъ найденныя въ Телло и находящіяся въ Луврѣ. Самыя неповоротливыя и примитивныя произведенія сумерійскаго Телло, по нашему мнѣнію, рѣшительно поддерживаемому Гёзѐ вопреки Масперо̀, должны быть старше вышеупомянутыхъ сѣверо-вавилонскихъ древностей временъ Саргона и Нарамъ-Сина. Но и наиболѣе зрѣлыя произведенія Телло отнюдь не представляютъ собою болѣе новаго стиля, и лишь единичные экземпляры изъ найденныхъ тамъ обломковъ пластическихъ произведеній относятся къ высшей ступени развитія, отличающейся бо̀льшимъ совершенствомъ. Изъ числа царей и верховныхъ жрецовъ Сирпурлы, которые стали намъ извѣстны по уцѣлѣвшимъ надписямъ, Уръ-Нина (Гоммель читаетъ его имя Ургханна) и его внукъ Эаннаду принадлежатъ къ значительно болѣе древнимъ поколѣніямъ, нежели Урбаи и его преемникъ, Гудеа. При первомъ процвѣтало древнѣйшее, при второмъ наиболѣе зрѣлое искусство древней Халдеи, которое, конечно, представляется крайне древнимъ и само по себѣ.

Изъ числа пластическихъ произведеній Телло, которыя можно было бы приписать еще болѣе древней эпохѣ, чѣмъ эпоха царя Уръ-Нины, слѣдуетъ указать на обломки дугообразной каменной отдѣлки стѣны, украшенной рельефными поясными изображеніями одной и той же нагой мужской фигуры, расположенными одна подлѣ другой (см. рис. на стр. 197). У каждой изъ нихъ руки лежатъ на груди, представленной en face, причемъ правая рука поддерживаетъ лѣвую; головы же повернуты профильно. Благодаря орлиному носу, составляющему непосредственное продолженіе очень низкаго лба, вся голова имѣетъ птичій видъ. Волосы на головѣ и бородѣ изображены въ видѣ волнистыхъ линій. Угловатый, почти ромбовидный глазъ, несмотря на профильное положеніе головы, рисуется en face и подъ толстой, выпуклой бровью занимаетъ большую часть всего лица, между тѣмъ какъ небольшой, отступающій назадъ ротъ почти теряется въ бородѣ. Большіе пальцы на рукахъ — безобразно велики. Въ общемъ, получается впечатлѣніе искусства дѣтски-неумѣлаго, но при всей своей неумѣлости сильнаго по замыслу.



Стоящая статуя Гудеа, найденная въ Телло. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

Къ произведеніямъ съ начертаннымъ на нихъ именемъ царя Уръ-Нины принадлежитъ прежде всего обломокъ сѣраго камня съ рельефомъ, вѣроятно помѣщавшагося въ видѣ герба города надъ одними изъ дворцовыхъ воротъ въ Сирпурлѣ-Лагашѣ. На немъ изображенъ орелъ со львиною головой, распростершій свои крылья надъ двумя симметрически стоящими задомъ къ нему львами. Этотъ древнѣйшій изъ всѣхъ извѣстныхъ гербовъ въ мірѣ, въ которомъ ясно выраженъ „геральдическій стиль", сохранился въ полномъ видѣ на одномъ рельефѣ небольшаго размѣра (см. рис. на стр. 195), а также награвированъ на одномъ серебряномъ сосудѣ той же эпохи. Но стиль фигуръ временъ Уръ-Нины можно изучить лучше всего при помощи каменнаго рельефа, изображающаго, если судить по надписи на немъ, царя и его родныхъ. Всѣ фигуры представлены профильно, однѣ въ поворотѣ налѣво, другія направо. Глава рода отличается своей величиной. Верхнія части обнаженныхъ тѣлъ имѣютъ такое же положеніе, какъ на описанномъ выше дугообразномъ рельефѣ. Нижнія части прикрыты колоколообразною одеждою съ кусками мѣха, образующими складки. Плоскія стопы ногъ повернуты соотвѣтственно профилю головы, типъ которой не отличается сколько-нибудь замѣтно отъ типа вышеозначеннаго болѣе древняго изображенія. Однако на всѣхъ головахъ,

за исключеніемъ лишь одной, волосы и борода подстрижены, и въ очертаніяхъ глаза, уха и рта выказывается болѣе внимательное наблюденіе натуры.

Затѣмъ слѣдуетъ указать на сдѣлавшуюся быстро извѣстною „стелу коршуновъ“ Эаннаду. Сохранилось всего лишь шесть обломковъ этой кверху нѣсколько съуживающейся плиты, украшенной съ обѣихъ сторонъ рельефами и надписями, прославляющими одну изъ побѣдъ названнаго царя. Тѣмъ не менѣе, главныя изображенія, подраздѣленныя на нѣсколько частей, можно различить до нѣкоторой степени: царь представленъ вдвое большей величины, чѣмъ его воины; стоя на военной колесницѣ, онъ преслѣдуетъ своего разбитаго врага (см. рис. на стр. 198). Далѣе изображены: погребеніе убитыхъ, торжественное жертвоприношеніе по случаю побѣды, казнь плѣнниковъ, царь, собственоручно убивающій предводителя вражеской арміи, коршуны, слетѣвшіеся на поле сраженія и улетающіе съ головами павшихъ въ своихъ мощныхъ клювахъ. Отдѣльныя изображенія представляютъ толпы живыхъ людей или наваленные одинъ на другой трупы. Художникъ соблюдалъ послѣдовательность происшествій и пробовалъ свои силы въ воспроизведеніи разнообразныхъ мотивовъ движенія, но фигуры уже получили постоянный архаическій халдейскій типъ: птичій профиль головы, которая почти вся занята глазомъ и носомъ, стиснутыя формы туловища, плоскую ступню ногъ, угловатыя руки. Разработка частностей нѣсколько лучше, чѣмъ въ болѣе древнихъ памятникахъ, хотя до настоящаго пониманія формъ здѣсь еще очень далеко. Однако всѣ контуры очерчены твердо и цѣлесообразно. Гёзе называетъ этотъ памятникъ, относимый имъ къ 4000 г. до Р. Х., „древнѣйшею баталическою картиною въ мірѣ“. По новѣйшимъ изслѣдованіямъ, эта стела относится никакъ не далѣе, какъ къ 3000 л. до Р. Х. Обломки подобныхъ памятниковъ, найденные въ Сирпурлѣ, свидѣтельствуютъ о томъ, что подобнаго рода плиты съ рельефами изготовлялись по повелѣнію царей въ память ихъ подвиговъ и для украшенія ихъ дворцовъ, подобно тому, какъ нынѣшнія коронованныя особы заказываютъ съ тою же цѣлью баталическія картины.



а



б

Головы, найденныя въ Телло. По Гёзе и де-Сарзеку.



Древне-халдейская женская статуя. По Гёзе.

За этими сумерійскими памятниками слѣдуютъ семитическо-древне-вавилонскіе памятники царя Саргона I и его сына Нарамъ-Сина, жившихъ за 2800—2700 лѣтъ до Р. Х.: вышеупомянутыя цилиндрическая печать изъ коллекціи Леклерка въ Парижѣ и слегка рельефная полуфигура царя, хранящаяся въ константинопольскомъ музеѣ. Оба эти произведенія должны быть поставлены во главѣ позднѣйшаго и, при всемъ своемъ архаизмѣ, все-таки болѣе зрѣлаго искусства древней Месопотаміи. Цилиндрическая печать Саргона I или его писца типична для стиля цѣлаго класса подобныхъ мелкихъ художественныхъ памятниковъ; на ней симметрично повторяется въ чисто-геральдическомъ стилѣ нагая фигура героя Исдубара или Гильгама, опустившагося на одно колѣно и подносящаго небесному быку сосудъ, изъ котораго льются два священныхъ потока; быкъ нѣсколько склонилъ на сторону свою голову съ большими буйволовыми рогами и жадно пьетъ божественную влагу. По нижнему краю струится въ каменистыхъ берегахъ потокъ, обозначенный правильными волнообразными линіями (см. рис. на стр. 194, фиг. г). Замѣчательно, что герой сцены обращенъ къ зрителю совсѣмъ прямо передней стороной своей огромной головы съ кудрями, подобными львиной гривѣ, чему соотвѣствуетъ и положеніе грудного ящика, тогда какъ ноги повернуты въ профиль; поразительны также рисунокъ нагого тѣла, лѣпка мышцъ героя и быка, хотя и несовсѣмъ анатомически правильная, и, наконецъ, свобода движенія и поворота головы животнаго. Все произведеніе проникнуто реализмомъ, соединеннымъ съ истиннымъ чувствомъ стиля, но въ то же время его архаичность выказывается въ жесткихъ, угловатыхъ чертахъ лица и въ симметрически-вьющихся локонахъ на головѣ героя. Подобныя цилиндрическія печати той же коллекціи (см. рис. на стр. 194, фиг. *д* и *е*), а также Британскаго музея и музеевъ въ Нью-Іоркѣ и въ Галѣ, изображаютъ битвы Исдубара и Кабаниса со львами, быками и баснословными двупородными чудовищами, которыя, ради симметріи и соразмѣрности расположенія, представлены поднявшимися на заднихъ ногахъ до высоты человѣческаго роста и нерѣдко повторяются въ геральдическомъ стилѣ. Вышеупомянутый базальтовый рельефъ съ надписью Нарамъ-Сина, находящійся въ константинопольскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 196) — также единственное въ своемъ родѣ произведеніе. На немъ сохранилась полуфигура царя съ остроконечной бородой, въ высокой тіарѣ, обращенная профилемъ влѣво; въ опущенной правой рукѣ и полуприподнятой лѣвой она держитъ древко оружія или какой-либо символическій предметъ. Волосяная одежда оставляетъ открытыми правую руку и правое плечо. Голова имѣетъ семитическій типъ. Въ



Каменная ваза царя Гудеа съ изображеніемъ жезла, обвитаго змѣями. По Гезэ и де-Сарзеку.

надписи, по Шейлю, заключается смѣсь семитическихъ и сумерійскихъ элементовъ. Въ отношеніи рисунка, если не считать изображенія груди во всю ея ширину и анатомическихъ погрѣшностей въ плечевомъ и локтевомъ сочлененіяхъ, фигура царя отличается чрезвычайною естественностью и мягкостью. Особенно жизненно моделированы голова и руки; несмотря на то, что поверхность рельефа сильно пострадала, тонкая разработка деталей бросается въ глаза.

Переносясь на югъ, мы встрѣчаемъ въ Сирпурлѣ болѣе зрѣлое искусство, относящееся однако не къ четвертому, а къ третьему тысячелѣтію до Р. Хр., а именно въ десяти статуяхъ зеленоватаго долерита, найденныхъ въ развалинахъ дворца въ Телло. Къ сожалѣнію, ни у одной изъ нихъ не сохранилось головы; за то были найдены отдѣльныя головы, изъ которыхъ одна, по всей вѣроятности, принадлежала какой-либо изъ этихъ статуй. Одна изъ этихъ статуй, обильно покрытыхъ надписями, изображаетъ царя Урбау, остальныя же девять царя или верховнаго жреца Гудеа въ различную величину. Небольшой статуѣ Урбау, стоящаго во весь ростъ, не достаетъ не только головы, но и ногъ. Какъ и статуи Гудеа, она изображаетъ царя en face, задрапированнымъ лишь въ большой четырехугольный кусокъ ткани, образующій на нижней части тѣла какъ-бы колоколъ и перекинутый черезъ лѣвое плечо, такъ что правыя плечо и рука остаются ничѣмъ не прикрытыми. Но въ дѣйствительности она отличается отъ статуй преемника названнаго царя бо́льшею архаичностью, выражающеюся въ короткости и стиснутости членовъ и въ болѣе плоскомъ, поверхностномъ обозначеніи ихъ формъ, напр. въ полномъ отсутствіи складокъ одежды. Изъ статуй Гудеа, которыя, если судить по надписямъ на нихъ, нѣкогда стояли въ разныхъ храмахъ, какъ приношенія богамъ, четыре изображаютъ царя сидящимъ, а четыре — во весь ростъ. Во всѣхъ нихъ видна окаменѣлая симметричность, распространяющаяся и на верхнія, и на нижнія конечности, а потому указывающая на болѣе древнюю ступень развитія искусства, чѣмъ „фронтальность“ въ смыслѣ Юліуса Ланге. Руки лежатъ одна въ другой на груди, обѣ ноги, обращенныя прямо впередъ, параллельны между собою, и хотя въ сидячихъ статуяхъ достаточно обработаны, но слишкомъ сближены одна съ другою; въ стоячихъ статуяхъ, благодаря ихъ положенію, пятки исчезаютъ въ массѣ статуи, но стопы отдѣлены одна отъ другой небольшимъ пространствомъ. Формы тѣла вообще еще довольно укорочены и уширены, но иногда, какъ и у статуй въ натуральную величину, имѣютъ „узкія плечи“, что, повидимому, обусловливается первоначальной



Древне-халдейская бронзовая фигура женщины. По Гёзѐ и де-Сарзеку.

массой куска діорита, изъ котораго онѣ изваяны. Необходимо однако замѣтить, что во всѣхъ этихъ статуяхъ мы видимъ истинное, вполнѣ сознательно-выполненное воспроизведеніе человѣческаго тѣла. Глазъ современнаго намъ анатома найдетъ здѣсь уклоненія отъ совершенной точности, но въ общемъ нагое тѣло, хотя и слишкомъ мясистое, вылѣплено вѣрно и мягко, а на одеждѣ, умышленно гладкой и натянутой, въ надлежащихъ мѣстахъ намѣчены складки и оторочка ткани; если локти слишкомъ угловаты, а кисти рукъ черезчуръ сплющены, то пальцы на рукахъ и ногахъ съ ихъ суставами и ногтями изваяны съ натуральностью, не оставляющей желать ничего лучшаго. Лишь одна изъ сидячихъ статуй имѣетъ колоссальный размѣръ. Изъ остальныхъ, одна представляетъ царя Гудеа съ планомъ постройки, другая съ масштабомъ на колѣняхъ (см. рис. на стр. 199). Эти околичности, равно какъ и многія надписи на постройкахъ, видимо свидѣтельствуютъ о томъ, какое важное значеніе придавали месопотамскіе цари своей строительной дѣятельности. Одна изъ меньшихъ статуй во весь ростъ (см. рис. на стр. 200) отличается величайшей тонкостью и свободою исполненія. Голова, найденная по близости отъ этого торса, совершенно оголена; волосы и борода гладко выбриты, и только смѣло-изогнутыя брови, сросшіяся надъ переносьемъ, очерчены рѣзко. Вообще это — прекрасно сформированная голова съ большими открытыми глазами и полными, правильными чертами лица. Подобныя же черты, но выполненныя еще тоньше, мы находимъ въ двухъ другихъ, также гладко-выбритыхъ головахъ (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. *б*), по сравненію съ которыми такъ называемая „голова съ тюрбаномъ“ имѣетъ болѣе строгій и болѣе древній характеръ. Ея болѣе оживленное лицо также гладко-выбрито, но пышныя кудри на головѣ изображены совершенно правильными небольшими спиральными линіями и связаны надъ лбомъ въ видѣ діадемы или тюрбана (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. *a*). Одинъ обломокъ бородатой головы выполненъ, напротивъ того, свободно и мягко, вполнѣ соотвѣтственно общей свободѣ и мягкости, которыми отличается рельефъ Нарамъ-


Древне-вавилонскій рельефъ. Съ фотографіи.

Сина. Повидимому, въ промежутокъ времени между древней и болѣе поздней эпохами, когда было принято отращивать волосы и бороду, былъ періодъ, въ которомъ ихъ брили или носили коротко-остриженными. Изъ числа изваяній, найденныхъ при прежнихъ раскопкахъ и признанныхъ, на основаніи раскопокъ въ Телло, древне-халдейскими, слѣдуетъ упомянуть еще объ одной небольшой статуѣ Луврскаго музея, изображающей сидящую женщину съ большой головой, въ волосяной одеждѣ (см. нижній рис. на стр. 201).

Изъ декоративныхъ скульптуръ этого времени, найденныхъ въ Телло, должно прежде всего указать на небольшое круглое подножіе, на нижней ступени котораго сидятъ на-корточкахъ нагія мужскія фигуры, прислоненныя спиной къ среднему цилиндру. Замѣчательна также каменная ваза царя Гудеа, рельефъ которой представляетъ собою символическое изображеніе, состоящее, совершенно такъ же, какъ греческій кадуцей, изъ двухъ змѣй, обвившихся вокругъ жезла (см. рис. на стр. 202).



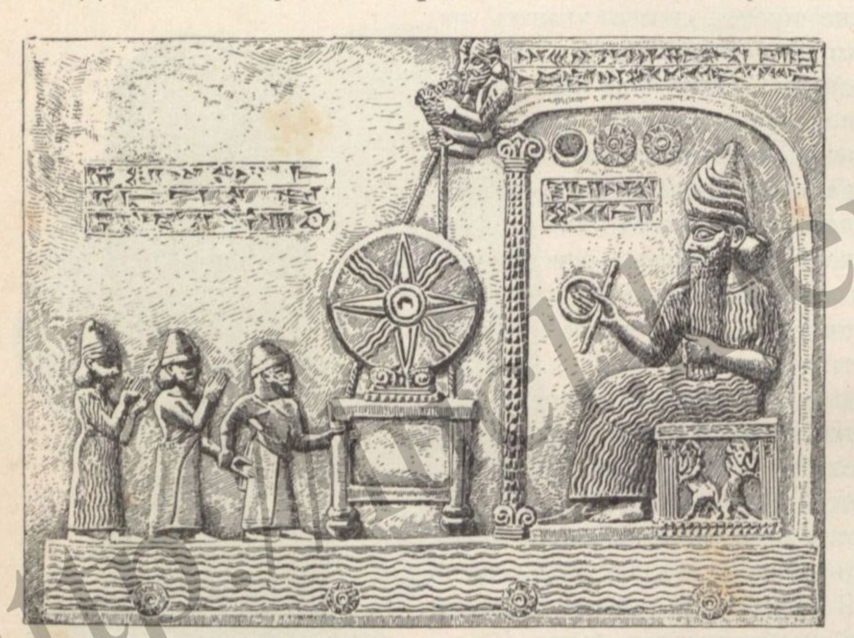
Межевой столбъ Навуходоносора. Съ фотографіи Томпсона.

Дальнѣйшій ходъ развитія древне-вавилонскаго искусства, быть можетъ, всего удобнѣе прослѣдить по исторіи цилиндрическихъ печатей. Но здѣсь невсегда бываетъ легко отличить дѣйствительно древнее отъ позднѣйшаго, отъ подражающаго древности. Въ Сирпурлѣ были найдены цилиндры съ изображеніями битвъ Исдубара, подобными тѣмъ, съ которыми мы уже познакомились. Въ дальнѣйшемъ развитіи этой отрасли искусства, вступаетъ въ свои права стиль рельефа, дающій предпочтеніе профилю, а нагота героическаго періода при изображеніи религіозныхъ обрядовъ смѣняется болѣе культурнымъ костюмомъ, причемъ на ряду съ гладкою четырехугольною драпировкою появляется одежда, образующая широкія складки. Только одна богиня, по господствующему мнѣнію, которое оспариваетъ Саломонъ Рейнахъ, великая богиня Истаръ, впослѣдствіи перешедшая въ Грецію съ именемъ Афродиты, и на цилиндрахъ обыкновенно изображается нагою съ ясно выраженною женскою формою бедеръ; на воспроизведенномъ у насъ цилиндрѣ изъ Ура (см. рис. на стр. 194, фиг. *ж*), находящемся въ коллекціи Леклерка, въ Парижѣ, Исдубаръ является снова нагимъ и въ маломъ видѣ позади сцены моленія, занимающей первый планъ.

То же самое наблюдается и во множествѣ древне-вавилонскихъ гли-

няныхъ и менѣе многочисленныхъ бронзовыхъ фигуръ. Характерный типъ нагой богини представляетъ одна глиняная статуэтка Луврскаго музея, отличающаяся отъ обычной строгой „фронтальности“ легкимъ наклономъ головы. Однако древне-халдейско-сумерійское происхожденія этого произведенія отнюдь нельзя считать доказаннымъ. Дѣвственныя формы нагого женскаго тѣла мы встрѣчаемъ въ одной несомнѣнно древне-халдейской бронзѣ изъ Телло (см. рис. на стр. 203), въ которой довольно изящно разыгранъ мотивъ несенія корзины на головѣ.

Дальнѣйшее развитіе древне-вавилонскаго искусства или, вѣрнѣе, его движеніе назадъ, вплоть до наступленія ассирійскаго владычества, яснѣе всего выказывается въ нѣкоторыхъ рельефахъ. Такъ, концу третьяго тысячелѣтія до Р. Х. приписывается небольшой, тонко-исполненный рельефъ берлинскаго музея (см. рис. на стр. 204), изображающій царя, къ которому низшіе боги подводятъ одного изъ высшихъ боговъ. Здѣсь все проникнуто еще чисто древне-вавилонскимъ вкусомъ. Глиняныя доски изъ одной гробницы въ Сенкерехѣ, срисованныя Лофтюсомъ, вѣроятно также относятся къ III-му тысячелѣтію до Р. Хр. Сцены охоты и происшествія повседневной жизни, изображенныя на этихъ доскахъ, представляются болѣе оживленными по движенію и болѣе свободными по рисунку, чѣмъ предшествовавшія имъ произведенія халдейскаго искусства, но небрежными и поверхностными въ отношеніи исполненія частностей. Фигура царя на межевомъ базальтовомъ столбѣ Британскаго музея, относимомъ къ XII-му стол. до Р. Хр., и о которомъ мы уже говорили, исполнена въ новомъ стилѣ, отличномъ отъ древне-халдейскаго. Обыкновенно ее считаютъ изображеніемъ царя Мардука-надинахи (1127—1105 гг.), но, по Гоммелю, она скорѣе представляетъ Навуходоносора I (1137—1131 гг.) (см. рис. на стр. 205). Не смотря на древній характеръ этого произведенія,



Рельефъ: Поклоненіе богу солнца. По Перрô и Шипье.

выражающійся въ укороченности пропорцій тѣла, во всей позѣ и въ одѣяніи царя, вооруженнаго стрѣлой и лукомъ, мы уже видимъ переходъ къ ассирійскому стилю, обнаруживающійся въ тяжелой, богато-расшитой одеждѣ безъ всякихъ складокъ, въ тщательномъ прикрытіи всѣхъ частей тѣла и, наконецъ, въ растительной розеткѣ на тіарѣ. Рельефъ Британскаго музея изъ храма солнца въ Сиппарѣ, изображающій поклоненіе богу солнца, Самасу, сидящему на тронѣ, и въ которомъ мы находимъ колонну легкой конструкціи съ капителью, снабженною волютами и съ такою же базою, относится лишь къ 852 г. до Р. Хр., т. е. къ той порѣ, когда рядомъ съ вавилонскимъ искусствомъ уже процвѣтало ассирійское. Здѣсь уже мало слѣдовъ той силы и солидности, которыми отличалось халдейское искусство за три тысячи лѣтъ до нашей эры (см. рис. на стр. 206).

Для оцѣнки древне-халдейскаго искусства лучше всего принимать въ разсчетъ произведенія месопотамскаго искусства, возникшія до конца III-го тысячелѣтія до Р. Хр. Эти произведенія поучительны главнымъ образомъ потому, что соотвѣтствовали условіямъ мѣстности и времени своего происхожденія. Въ отношеніи террасообразнаго способа постройки своихъ храмовъ и по большей части въ своей орнаментикѣ, древніе халдейцы стояли еще на уровнѣ доисторическихъ и первобытныхъ народовъ. Съ усовершенствованіемъ постройки своихъ дворцовъ и въ особенности съ успѣхами въ ваяніи человѣческаго тѣла, они поднялись, соотвѣтственно своей остальной культурѣ, на степень истинно-художественной націи. Но продолжать развитіе ихъ искусства было суждено не имъ, а ихъ наслѣдникамъ — ассирійцамъ.

2. Ассирійское искусство.

Остатки произведеній ассирійскаго искусства, разрушенныхъ и погребенныхъ вслѣдствіе внезапныхъ катастрофъ, въ теченіе двухъ тысячелѣтій покоились непробуднымъ сномъ подъ лишенными всякой растительности холмами мусора, и лишь во второй половинѣ XIX-го вѣка явились на свѣтъ благодаря дорого стоившимъ раскопкамъ французовъ и англичанъ. Въ Ассурѣ (нынѣшнемъ Калехъ-Шергатѣ), родинѣ первобытнаго бога того же имени и сѣверныхъ семитовъ, получившихъ отъ нея названіе ассирійцевъ, находившейся на правомъ берегу Тигра, открыты отдѣльные остатки памятниковъ древне-ассирійскаго искусства. Гораздо плодотворнѣе были результаты раскопокъ Ниниви, позднѣйшей столицы Ассиріи, лежавшей на лѣвомъ берегу верхняго Тигра, любимаго города великой богини Истаръ. Въ самой Ниниви, на развалинахъ которой нынѣ стоятъ насупротивъ города Моссула мѣстечки Куюнджикъ и Неби-Юнусъ, въ Калахѣ, нынѣшнемъ Нимрудѣ, къ югу отъ Ниниви, и въ Имгуръ-Белѣ, нынѣшнемъ Балаватѣ, къ востоку отъ Ниниви, англичане А. Г. Лайярдъ, В. Кеннетъ-Лофтюсъ, Гормуздъ Рассамъ и Георгъ Смитъ сдѣлали великія, крайне-важныя открытія, главные результаты

которыхъ поступили въ Британскій музей, въ Лондонѣ. Въ Дуръ-Саррукинѣ, нынѣшнемъ Хорсабадѣ, къ сѣверу отъ Ниниві, раскопки производили французы Ботта и Фланденъ, Пласъ и Томà. Поэтому произведенія искусства, найденныя въ Хорсабадѣ, находятся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ.

Ассирійцы, нѣкогда населявшіе означенныя мѣста, сильные и мускулистые, любители войны и охоты, влили новую струю въ дряхлѣвшее месопотамское искусство IX, VIII и VII столѣтій до Р. Хр., и хотя эта струя не отличалась большею чистотою, но все же была и болѣе сильной, и болѣе живой и свѣжей. Конечно, ассирійцы сознавали себя плотью и кровью вавилонянъ, которымъ были обязаны какъ своей религіей, государственными учрежденіями, наукой и литературой, такъ и основными чертами своего искусства; но они не гнушались заимствовать нѣкоторыя отдѣльныя формы орнаментики также и у своихъ дальнихъ родственниковъ, египтянъ. Но уже самый фактъ дальнѣйшаго развитія искусства на берегахъ Тигра въ эпоху наибольшаго процвѣтанія ассирійскаго государства, продолжавшуюся четверть тысячелѣтія (884--626 до Р. Х.), доказываетъ, что сѣверные месопотамцы сознательно шли своимъ собственнымъ путемъ; дѣйствительно, произведенія ассирійскаго искусства занимаютъ среди подобныхъ произведеній, оставшихся отъ всѣхъ народовъ земнаго шара, совершенно отдѣльное положеніе, вслѣдствіе чего нельзя назвать ассирійцевъ подражателями въ дурномъ смыслѣ этого слова. Такъ напримѣръ, крылатые львы и безкрылые быки съ человѣческими головами, стоявшіе въ видѣ горельефныхъ колоссовъ на стражѣ при входахъ въ ассирійскіе дворцы, по своимъ миѳологическому характеру и значенію могли быть и вавилонскаго происхожденія. Но если бы употребленіе ихъ, какъ символовъ и декоративныхъ фигуръ, было у вавилонянъ столь же распространено, какъ у ассирійцевъ, то они были бы открыты не на одной только ассирійской почвѣ. Известняковыя или алебастровыя плиты съ рельефными изображеніями различныхъ эпизодовъ изъ жизни царя, приставленныя одна возлѣ другой и тянувшіяся рядами по нижней части стѣнъ на дворахъ, въ проходахъ и въ залахъ дворцовъ ассирійскихъ государей, нагляднѣе всего свидѣтельствуютъ о національно-ассирійскомъ дальнѣйшемъ развитіи мессопотамскаго искусства, хотя и не подлежитъ сомнѣнію, что стиль этихъ рельефовъ образовался въ Вавилонѣ


Рельефъ изъ дворца Санхериба въ Куюнджикѣ. По Лайарду (II, табл. 17).

Наиболѣе прямая связь ассирійскаго искусства съ вавилонскимъ видна въ архитектурѣ, къ которой такъ или иначе относятся почти всѣ открытые доселѣ художественные памятники Ассиріи. И въ этой странѣ главными строительными матеріалами служили штампованная глина, просушенный на солнцѣ кирпичъ, въ выдающихся мѣстахъ кирпичъ, обожженный въ огнѣ, кое-гдѣ глазурованный. Ассирійскіе храмы, носившіе названіе „цигуратъ“ представляли собою, точно такъ же, какъ халдейскіе и вавилонскіе, массивныя террасообразныя постройки, кверху съуживавшіяся. Но прямоугольное основаніе, господствовавшее на югѣ Месопотаміи, здѣсь, на сѣверѣ, уступило мѣсто квадратному, получившему свое начало въ Средней Месопотаміи. Какъ и дворецъ царя Гудеа въ Сирпурлѣ, о которомъ мы говорили выше (ср. стр. 196), дворцы состояли изъ бо̀льшаго или меньшаго числа дворовъ, изъ которыхъ каждый, вмѣстѣ съ выходившими на него залами и покоями, представлялъ собою одно замкнутое цѣлое. Нѣсколько такихъ отдѣленій, обыкновенно три, помѣщенія для мужчинъ, для женщинъ и для хозяйственныхъ потребностей, были обнесены одной общей стѣной съ четырехугольными выступающими изъ нея зубчатыми башнями и съ массивными входными воротами и образовывали одно, увѣнчанное зубцами, зданіе на широко-раскинувшемся возвышеніи, на которое вели двойныя лѣстницы и рампы. Обширная наружная поверхность стѣнъ дворцовъ, какъ и въ древней Халдеѣ, на главномъ фасадѣ расчленялась системой углубленій, уступчатый профиль которыхъ, разумѣется, обусловливаемый характеромъ кирпичныхъ построекъ, соотвѣтствовалъ двойному или тройному ряду зубцовъ, расположенныхъ ступенями. Древне-халдейское дѣленіе фасада на части круглыми столбами, поставленными одинъ подлѣ другого, встрѣчается мѣстами и въ Ассиріи. Низкіе верхніе этажи, открывавшіеся на плоскую кровлю, имѣли видъ лишь башенокъ на отдѣльныхъ выступахъ стѣнъ; окна или галереи съ колоннами являлись, повидимому, только въ такихъ надстройкахъ на стѣнахъ и надъ воротами. Однако и тутъ нѣтъ недостатка въ признакахъ дальнѣйшаго развитія сравнительно съ древне-вавилонскимъ зодчествомъ. Прежде всего должно замѣтить, что ассирійцы употребляли сводъ гораздо чаще, нежели древніе халдеи юга. Юліусъ Оппертъ говоритъ: „Еще и въ нынѣшнемъ Вавилонѣ постройки сооружаются изъ кирпича и деревянныхъ столбовъ, въ противоположность новой Ниневіи (Моссулу), гдѣ своды кладутся изъ сырого кирпича“.

Въ ассирійскихъ развалинахъ сохранились явственныя части коробоваго свода, съ одной стороны надъ пролетами воротъ городскихъ стѣнъ, а съ другой въ водосточныхъ каналахъ, въ которыхъ можно видѣть то циркульный, то эллиптическій, то заостренный сводъ. Куски кладки, которые можно было принять только за остатки обрушившихся сводовъ, найдены также въ хорсабадскомъ дворцѣ. Ворота и двери обыкновенно имѣли дугообразную форму верха, но встрѣчаются

также двери съ прямолинейнымъ верхомъ. Коробовыми сводами, повидимому, покрывались проходы и продолговатыя главныя залы дворцовъ. Французскіе изслѣдователи, со временъ Пласа и Тома̀, утверждаютъ, что нѣкоторыя изъ квадратныхъ залъ имѣли купольное покрытіе. На происходящихъ изъ Куюнджика рельефахъ Британскаго музея изображены небольшія зданія (см. рис. на стр. 208), доказывающія, что ассиріянамъ не были чужды постройки съ куполообразнымъ покрытіемъ. Однако на прочихъ плитахъ съ изображеніями ассирійскихъ дворцовъ, кромѣ армянскихъ зданій съ фронтономъ, мы видимъ исключительно постройки съ плоской крышей. Во всякомъ случаѣ, такая крыша, устроенная на деревянныхъ балкахъ, сверху которыхъ намощенъ полъ изъ битой глины, составляетъ общее правило въ ассирійскомъ строительномъ дѣлѣ, какъ это подверждается тѣмъ, что Лайярдъ при своихъ раскопкахъ постоянно находилъ кучи золы отъ обуглившихся балокъ, равно какъ и тѣмъ, что въ надписяхъ царей говорится о кедровыхъ бревнахъ, которыя привозились для построекъ.


Бронзовый рельефъ изъ Балавата. По Перро и Шипье.

Каменныя колонны, насколько можно судить по немногимъ сохранившимся отъ нихъ обломкамъ, примѣнялись при постройкѣ ассирійскихъ дворцовъ только въ указанныхъ выше побочныхъ мѣстахъ, или же какъ украшенія наружной поверхности стѣнъ. Однако изображеніе внутренности дома на одномъ бронзовомъ рельефѣ, найденномъ въ Балаватѣ (см. рис. на этой стр.), точно такъ же, какъ бронзовая оболочка деревянной колонны, найденная Пласомъ на одномъ изъ дворовъ въ Хорсабадѣ, и наконецъ надписи, разобранныя Мейсснеромъ и Ростомъ, изъ которыхъ одна гласитъ, что Санхерибъ приказалъ подпереть колоннами потолокъ въ одномъ помѣщеніи нижняго этажа, — показываютъ, что ассирійцамъ не были чужды деревянныя колонны въ значеніи подпоръ. Во всякомъ случаѣ, колонны въ Ассиріи исполняли свое назначеніе лучше въ тѣхъ, похожихъ на шатры, легкихъ небольшихъ храмахъ (aediculae, павильонахъ, кіоскахъ), которые въ ней, какъ и въ Египтѣ, существовали на ряду съ массивными сооруженіями, извѣстными намъ преимущественно по изображеніямъ на плитахъ съ рельефами, чѣмъ въ монументальныхъ зданіяхъ.

Изображеніе настоящаго шатра найдено въ сѣверозападномъ дворцѣ въ Нимрудѣ (см. верхній рис. на стр. 211). Верхніе концы представленныхъ здѣсь подпоръ свободно выходятъ наружу. Капитель съ волютами, та, что на рисункѣ видна съ лѣвой стороны, поразительно напоминаетъ подобныя капители, встрѣчающіяся въ египетской живописи (см. таблицу „Древне-египетскіе орнаменты“ фиг. *ж*, *з*, *и*). Своеоб-

разны также двѣ капители, что направо, съ волютами и съ обращенными другъ къ другу фигурами каменнаго барана на подставкахъ, помѣщенными надъ волютами. Основываясь на этомъ мотивѣ, Перро̀ видитъ въ ассирійской волютѣ какъ здѣсь, такъ и повсюду, подраженіе рогамъ каменнаго барана. Однако такое объясненіе происхожденія волюты, въ смыслѣ общаго положенія, маловѣроятно. На хорсабадскихъ и куюнджикскихъ рельефахъ небольшіе храмы представляются не шатрами, а каменными постройками; ихъ колонны, какъ и вездѣ въ Ассиріи, — круглыя и гладкія. Волюты ихъ капителей удвоены, поставлены одна надъ другою. Наконецъ, рельефъ въ Британскомъ музеѣ, изображающій бога солнца въ его храмѣ съ колоннами, доказываетъ, что капитель съ волютами употреблялась еще въ поздне-вавилонскомъ искусствѣ (ср. стр. 206) и что, слѣдовательно, на нее нельзя смотрѣть, какъ на ассирійское изобрѣтеніе. Не особенно невѣроятнымъ представляется предположеніе, что она произошла отъ египетской пальмовидной капители. Однако въ ассирійской архитектурѣ встрѣчаются типы колоннъ, принадлежащіе только ей одной. Сюда относится хорсабадская колонна съ капителью въ видѣ приплюснутаго шара (см. нижній рис. на этой стр.), украшеннаго двумя вѣнцами изъ дугъ, охватывающими одинъ другой; сюда же слѣдуетъ отнести найденное въ Куюнджикѣ подножіе колонны, имѣющее подобную же форму и подобное украшеніе; это подножіе покоится на спинѣ крылатаго быка съ человѣческой головой. Сюда относится также обломокъ базы изъ Нимруда, въ видѣ крылатаго сфинкса полу-египетскаго характера (см. верхній рис. на стр. 212). Что подножіямъ колоннъ дѣйствительно придавали видъ этихъ фантастическихъ животныхъ, какъ то дѣлалось потомъ въ средне-вѣковой Европѣ, видно изъ одного рельефа, найденнаго въ Куюнджикѣ и находящагося въ Британскомъ музеѣ. Подножія колоннъ зданія, изображеннаго на этомъ рельефѣ, имѣющія видъ круглыхъ подушекъ, покоятся на спинахъ животныхъ, стоящихъ парами, одно противъ другого. Нижній край этой подставки орнаментированъ ступенчатыми зуб-



Ассирійскій рельефъ изъ Нимруда. По Лайярду (I, табл. 30).



Капитель въ видѣ приплюснутаго шара, изъ Хорсабада По Перро̀ и Шипье.

цами. Не подлежитъ сомнѣнію, что всѣ эти формы, за исключеніемъ сфинкса, — месопотамскаго происхожденія.

И такъ, по части главныхъ ассирійскихъ орнаментальныхъ мотивовъ мы уже познакомились съ двухъ- или трехступенчатыми зубцами, встрѣчающимися также въ видѣ рядовъ, и съ вѣнцами циркульныхъ дугъ, имѣвшихъ самое разнообразное примѣненіе. Изъ геометрическихъ фигуръ, встрѣчается, кромѣ того, простая стѣна перекрещивающихся линій, а для оживленія длинныхъ полосъ особенно часто употреблялся мотивъ стропилъ ⩓. Изъ мотивовъ чисто-техническаго происхожденія, коренной принадлежностью Месопотаміи были лента и плетенье, которыя мы уже видѣли въ древней Халдеѣ (ср. стр. 197). Кромѣ того, въ месопотамской орнаментикѣ важную роль играли баснословныя крылатыя животныя, иногда крылатые быки и кони (ср. нижній рис. на этой стр.), или животныя въ естественномъ видѣ, изображенныя то стоящими одно противъ другого, какъ въ гербахъ, то борющимися между собой, то образующими собою длинные ряды. Не то было съ мотивами растительнаго царства. Къ представленію о розеткѣ и здѣсь относятъ орнаментныя фигуры различнаго происхожденія. Зубчатыя звѣзды и концентрическіе круги, иногда окаймленные небольшими круглыми возвышеньицами, какіе мы уже видѣли въ древней Халдеѣ (ср. стр. 197), принадлежатъ къ числу астрономическихъ мотивовъ. Наиболѣе употребительная и въ Ассиріи розетка, заимствованная изъ растительнаго царства, имѣетъ видъ звѣздчатаго цвѣтка, если смотрѣть на него сверху, въ родѣ обыкновеннаго подсолнечника или маргаритки. На одномъ ассирійскомъ рельефѣ позднѣйшаго времени мы видимъ отчетливое ея изображеніе въ видѣ цвѣтка на длинномъ стеблѣ (ср. верхній рис. на стр. 232). Древнѣйшая изъ со-


Ассирійскій крылатый сфинксъ, подставка подъ колонною. По Лайярду (I, табл. 93).


Ассирійскіе крылатые кони и священное дерево. По Лайярду (I, табл. 50).

хранившихся месопотамскихъ розетокъ помѣщена на тіарѣ царя Мардукъ-надинъ-ахи, или Навуходоносора I, XII столѣтія до Р. X. (ср. стр. 206). Во всякомъ случаѣ, въ орнаментаціи египетскихъ потолковъ она встрѣчается еще раньше. Но образецъ для этого мотива настолько подъ руками у всѣхъ и каждаго, что подобный орнаментъ могъ быть изобрѣтенъ какъ въ Египтѣ, такъ и въ Месопотаміи, вполнѣ самостоятельно. Не должно однако смѣшивать розетку съ четырехлиственникомъ и трехлиственникомъ. На ряду съ розеткою, заимствованною изъ царства растеній, въ ассирійской орнаментикѣ видную роль играетъ пальметта, опахало изъ расправленныхъ листьевъ. Обыкновенно ея отдѣльныя листья украшены полосками и выходятъ всѣ вмѣстѣ изъ подобія цвѣточной чашечки съ небольшими завитками, напоминающей собою подобныя же египетскія фигуры. Книзу стебли продолжаются въ видѣ дугообразно-извитыхъ лентъ, на которыхъ расположенъ рядъ отдѣльныхъ пальметтъ. Иногда въ такихъ рядахъ пальметта чередуется съ фигурами животныхъ, иногда же фигура животнаго изображается на ея верхушкѣ. Дьёлафуа и Гулейръ едва ли правы, сводя эту ассирійскую пальметту, на которую, правда, впослѣдствіи персы смотрѣли какъ на силуетъ настоящей пальмовой верхушки, къ такъ называемой египетской пальметтѣ; это тѣмъ менѣе вѣроятно, что въ древне-халдейскомъ періодѣ ея присутствіе нигдѣ не удалось открыть. Во всякомъ случаѣ, ассирійцы создали, въ качествѣ излюбленнаго орнамента, на ряду съ розеткой, свою собственную пальметту съ весьма характернымъ схематическимъ очертаніемъ. Среди розетокъ и пальметтъ, равно какъ и независимо отъ нихъ, иногда встрѣчается фигура на длинномъ стеблѣ, кверху заостренная, подобная почкѣ или плоду, которую — можетъ быть, совершенно ошибочно — называли кедровой шишкой, и другая фигура, круглая, посрединѣ со свѣтлыми полосками на темномъ фонѣ, увѣнчанная наверху тремя листочками, имѣющая видъ тоже почки или плода и называемая, вѣроятно также неправильно, гранатовымъ яблокомъ (см. верхній рис. на этой стр.). Очевидно, обѣ эти фигуры не имѣютъ ничего общаго съ египетскимъ лотосомъ, хотя, какъ мы увидимъ ниже, этотъ послѣдній въ свое время дѣйствительно входилъ въ ассирійскую орнаментику и безъ всякой передѣлки, въ видѣ цвѣтка или цвѣточныхъ бутоновъ, по-


Ассирійскій орнаментъ съ плетеніемъ и гранатовыми яблоками. По Перрô и Шипье.


Крылатый дискъ солнца съ ассирійскимъ божествомъ. По Лайярду (I, табл. 163).

перемѣнно примѣнялся въ рядахъ орнаментовъ. Нельзя отрицать, что собственно ассирійская растительная орнаментика отзывается египетской; но уже манера сопоставленія вышеозначенныхъ формъ съ лентообразными и плетеньевидными мотивами съ одной стороны, и съ фигурами изъ царства животныхъ съ другой, имѣетъ вполнѣ ассирійскій характеръ, и никто, въ отношеніи общаго впечатлѣнія, не смѣшаетъ ассирійскаго орнамента съ египетскимъ. Изъ числа символическихъ орнаментовъ Ассиріи, крылатый солнечный дискъ дѣйствительно заимствованъ изъ Египта. Но изображеніе на этомъ дискѣ божества въ образѣ



Священное дерево и божества съ орлиною головою, ассирійскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

бородатаго мужа — уже опять чисто-месопотамскаго происхожденія (см. нижній рис. на стр. 213). Равнымъ образомъ, азіятскаго происхожденія такъ называемое „священное дерево“ — роскошное соединеніе вышеозначенныхъ пальметтъ и т. наз. кедровыхъ мотивовъ, комбинированныхъ различнымъ образомъ (см. рис. на этой стр. и нижній рис. на стр. 212). Смыслъ этого изображенія не выясненъ; но такъ какъ съ обѣихъ его сторонъ были, въ геральдическомъ стилѣ, помѣщаемы крылатые духи, фигуры людей, или звѣрей, то, по всей вѣроятности, оно имѣло какое-либо религіозное значеніе.

Вышивки, которыми украшены одежды, изображенныя на каменныхъ рельефахъ, даютъ намъ весьма наглядное общее представленіе обо всѣхъ этихъ мотивахъ и, въ то же время, ясное понятіе о столь же высокомъ состояніи вышиванія въ ассирійскихъ художественно-ремесленныхъ производствахъ, какъ и въ Вавилонѣ въ XII вѣкѣ до Р. Х. (ср. стр. 206). Напротивъ того, художественное гончарное производство, пови-

говъ, или преслѣдуемаго непріятеля, переплывающаго рѣку. Въ этихъ случаяхъ, чувство формъ во всей совокупности организаціи нагого тѣла оказывается мало-развитымъ. Въ этомъ отношеніи, египтяне стояли выше ассирійцевъ. Тѣмъ не менѣе нѣкоторыя частности, какъ напр. число реберъ, часто правильно наблюденное, положеніе рукъ и постановка ногъ показываютъ, что глаза ассирійскихъ художниковъ съ самаго начала видѣли лучше, чѣмъ египетскіе. Въ египетскомъ рельефѣ было принято за правило при профильной постановкѣ обѣихъ ногъ изображать и ту, и другую съ внутренней стороны, т. е. со стороны большого пальца; въ ассирійскомъ же рельефѣ нога, ближайшая къ зрителю, всегда изображалась правильно; точно также рука, находящаяся ближе къ зрителю, воспроизводилась вмѣстѣ со своимъ плечомъ въ приблизительно правильномъ профильномъ положеніи, и иногда, хотя и не всегда, другая рука, удаленная отъ зрителя, въ противуположность египетскому методу, совершенно правильно заслонялась грудной клѣткой, и на рисункѣ оставались видимы только ея кисть и предплечіе. Столь оживленныя позы и движенія, какія сообщало человѣческому тѣлу египетское искусство, никогда не удавались ассирійскому. За то изображенія дикихъ звѣрей въ охотничьихъ сценахъ и лошадей въ сценахъ сраженій далеко превосходятъ египетскія въ отношеніи передачи какъ формъ, такъ и движенія. Въ изображеніяхъ, находящихся въ сѣверо-западномъ дворцѣ, задній планъ, равно какъ и околичности, намѣченъ лишь настолько, насколько безусловно необходимо для того, чтобы сюжетъ былъ понятенъ. Однако рѣка, представленная въ видѣ совершенно правильныхъ волнистыхъ линій и оживленная фигурами рыбъ и закрученными спиралями, гораздо болѣе натуральна, чѣмъ рѣки въ египетскихъ картинахъ. Горы обозначены сѣтью чешуекъ, что составляетъ также характерный пріемъ ассирійскаго искусства; затѣмъ нѣтъ недостатка въ деревьяхъ, хотя они изображаются схематически, безъ различенія отдѣльныхъ породъ, и очень аляповато. Нечего и говорить, что какой-бы то ни было намекъ на перспективу отсутствуетъ. Слѣдующія одно за другимъ возвышенія рисуются, какъ на планѣ. Все, что стоитъ или растетъ вертикально, изображается, ради ясности, какъ-бы отражающимся въ зеркалѣ, въ лежачемъ положеніи, иногда верхомъ внизъ. Вообще распредѣленіе фигуръ въ пространствѣ, лишь только прерывается спокойное, простое чередованіе предметовъ, дѣлается произвольнымъ и безпорядочнымъ. Но при этомъ отдѣльные эпизоды воспроизводятся смѣло и съ жизненной правдой. Такимъ образомъ здѣсь чувствуется недостатокъ не вѣрности взгляда, но умѣнья вѣрно передавать наблюденное.

Замѣчательна широкая полоса клинообразныхъ надписей, тянущаяся вдоль всѣхъ четырехъ стѣнъ, всегда на равной высотѣ, по всѣмъ заламъ дворца Ассурназирпала, въ томъ числѣ по заламъ, украшеннымъ изображеніями большихъ фигуръ, гдѣ она проходитъ черезъ эти послѣднія поперекъ ихъ туловища. Поясняя содержаніе изображеній разсказами о

дѣяніяхъ царя, она не составляетъ органически-цѣлаго съ отдѣльными пересѣкаемыми ею изображеніями, но тѣмъ не менѣе до извѣстной степени увеличиваетъ ихъ декоративную связь между собой.

О состояніи круглой пластики во времена Ассурназирпала даетъ намъ понятіе его изваяніе величиною меньше натуры, хранящееся въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). Само собою разумѣется, что оно, какъ и всѣ ассирійскія статуи, имѣетъ строго фронтальное положеніе. Голова съ длинными волосами и длинной бородой ничѣмъ не покрыта. Туловище, разсчитанное на то, чтобы смотрѣть на него только спереди, очень сплюснуто. Въ рукахъ, кистяхъ рукъ и ногахъ — полное отсутствіе реалистичности; одежда, окутывающая все тѣло, раздѣлена на части нашитою на нее бахрамой. Украшенная рельефами стела Ассурназирпала въ Британскомъ музеѣ лучше, чѣмъ это изваяніе, выдерживаетъ сравненіе съ нѣсколько болѣе древними такими же вавилонскими стелами. Эти каменные, сверху закругленные памятники съ изображеніемъ царя, символическими околичностями и пространными надписями составляютъ особенность всего месопотамскаго искусства; имъ любили давать форму невысокихъ, притупленныхъ вверху обелисковъ, четыре грани которыхъ украшались рельефными изображеніями охотничьихъ и боевыхъ подвиговъ царя, расположенными одно надъ другимъ. Обелискъ Ассурназирпала въ Британскомъ музеѣ упоминается рѣже, чѣмъ обелискъ его сына, только потому, что отъ него сохранились одни обломки. Существованіе уже въ то время связи между египетскимъ и ассирійскимъ искусствами доказываютъ вырѣзанныя въ египетскомъ вкусѣ изъ слоновой кости головки, хранящіяся въ Британскомъ музеѣ, если только онѣ происходятъ не изъ болѣе позднихъ построекъ; найдены онѣ въ сѣверо-западномъ дворцѣ Нимруда и повидимому были вставлены въ деревянныя двери или досчатыя панно (см. рис. на стр. 221).



Статуя Ассурназирпала. Съ фотографіи Манселя.

Живопись по штукатуркѣ въ верхнихъ частяхъ стѣнъ дворца Ассурназирпала до нѣкоторой степени поблѣднѣла и стерлась послѣ того, какъ была открыта. По словамъ Лайярда, то были изящные цвѣтные орна-

менты яркихъ красныхъ и голубыхъ тоновъ. Фигуры найдены въ живописи только на глазурованныхъ кирпичахъ: сохранились обломки большихъ картинъ на кирпичѣ съ такими маленькими фигурами, что каждый кирпичъ заключаетъ въ себѣ цѣлыя фигуры. На единственномъ обломкѣ, который былъ найденъ несомнѣнно въ нимрудскомъ сѣверо-западномъ дворцѣ, всѣ фигуры безъ головъ (см. приложенную хромофотографическую таблицу „Ассирійскій кирпичъ съ цвѣтными изображеніями“, фиг. *a*). Въ противуположность позднѣйшимъ изображеніямъ этого рода, мы видимъ здѣсь на желтомъ фонѣ обведенныя чернымъ контуромъ зеленыя драпировки съ бѣлою обшивкою. Орнаментнымъ мотивамъ на кирпичѣ соотвѣтствуютъ украшенія, вышитыя на одеждахъ царя и его вельможъ, особенно роскошныя и разнообразныя на рельефныхъ плитахъ, сохранившихся въ сѣверо-западномъ дворцѣ. Вся древнѣйшая орнаментика ассиріянъ съ ея мотивами, взятыми изъ животнаго и растительнаго царствъ, съ ея расположеніемъ рядами и въ геральдическомъ стилѣ, здѣсь передъ нами въ самомъ изящномъ исполненіи. Однако египетскій цвѣтокъ лотоса еще отсутствуетъ; бронзовые сосуды съ египетскими мотивами орнаментаціи, найденные въ означенномъ дворцѣ, попали въ него, очевидно, лишь впослѣдствіи.



Фрагментъ рѣзьбы изъ слоновой кости, найденный въ сѣверо-западномъ дворцѣ, въ Нимрудѣ. Съ фотографіи Манселля.

Сынъ Ассурназирпала, Салманассаръ II (860—824 до Р. Х.), построилъ центральный дворецъ въ Нимрудѣ (Калахѣ) и расширилъ начатыя еще при его отцѣ постройки въ Имгурбелѣ (Балаватѣ). Важнѣйшія изъ пластическихъ произведеній, относящихся ко времени царствованія этого государя, находятся въ Британскомъ музеѣ; это, вопервыхъ, — такъ называемый „черный обелискъ“, на всѣхъ четырехъ граняхъ котораго помѣщены въ пять рядовъ, одинъ надъ другимъ, изображенія царей, данниковъ ассирійскаго государя, съ ихъ слонами и верблюдами (см. рис. на стр. 222); вовторыхъ, — найденная въ Ассурѣ (Калехъ-Шергатѣ) базальтовая, утратившая голову фигура царя въ сидячемъ положеніи, и втретьихъ, большая часть знаменитыхъ бронзовыхъ пластинъ, служившихъ облицовкою воротъ въ Балаватѣ, съ изображеніями походовъ царя. Стиль этихъ произведеній отличается уже болѣе мягкими, болѣе расплывчатыми контурами и нѣсколько болѣе отчетливымъ заднимъ планомъ въ сравненіи съ тѣмъ, какой мы находимъ въ сѣверо-западномъ дворцѣ. Сидящая фигура царя произво-

дитъ впечатлѣніе слабаго подражанія такой же царской статуи изъ Телло (ср. стр. 199).

Въ центральномъ дворцѣ Салманассара II, въ Нимрудѣ, найденъ также одинъ изъ совершеннѣйшихъ образцовъ ассирійской живописи на глазурованномъ кирпичѣ, дошедшихъ до насъ (см. таблицу „Ассирійск. кирп. съ цвѣтными изображеніями", фиг. *c*). На одномъ и томъ же кирпичѣ изображены въ цѣлыхъ фигурахъ царь и сопровождающіе его евнухъ и воинъ; царь держитъ въ правой рукѣ чашу, изъ которой дѣлаетъ возліяніе въ честь находящейся передъ нимъ фигуры, сохранившейся лишь наполовину. Контуры — еще черные, но уже едва замѣтны. Выцвѣтшія краски костюмовъ суть бѣлая, темножелтая и сѣровато-желтая; фонъ — свѣтло-желтый. Фигуры — болѣе стройны, чѣмъ на современныхъ этой живописи рельефахъ; въ рукахъ и ногахъ преувеличенной мускулатуры не замѣтно. Изъ юго-восточныхъ развалинъ Калаха, относящихся вѣроятно ко времени царствованія Рамманирариса III (811—732), добыты многочисленные фрагменты живописи на кирпичѣ, хранящіеся въ Британскомъ музеѣ; отъ болѣе древнихъ памятниковъ этого рода они отличаются бѣлымъ цвѣтомъ контуровъ (таблица, фиг. *b*). Этими контурами здѣсь очерчены, безъ обозначенія мускулатуры, поразительно стройныя свѣтло-желтыя и свѣтло-синія фигуры на зеленоватомъ или желтоватомъ фонѣ.



„Черный обелискъ Сальманассара II".
Съ фотографіи Манселля.

Дворецъ Тиглатпилесера (III) узурпатора (745—727), въ Калахѣ, былъ разрушенъ его преемникомъ. Впослѣдствіи Асаргаддонъ употребилъ рельефы изъ залъ этого дворца для своей новой постройки. Къ ихъ числу по всей вѣроятности принадлежатъ изображенія, изданныя Лайярдомъ (Mon. I, стр. 63—67), между прочимъ шествіе со взятыми въ добычу изваяніями боговъ, которыхъ несутъ на плечахъ два человѣка.

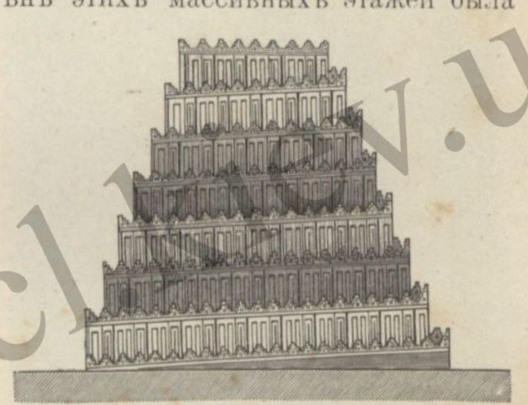


Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Ассирійскіе изразцы съ цвѣтными изображеніями.

По Лейарду.

При Саргонидахъ произошелъ новый расцвѣтъ ассирійскаго искусства. Тотчасъ же по вступленіи своемъ на вавилонскій престолъ, основатель этой династіи, Саргонъ (722—705), начавшій съ 709 г. именоваться Саргономъ II, соорудилъ себѣ въ мѣстности нынѣшняго Хорсабада, на склонѣ горы, крѣпость Дуръ-Саррукинъ, на западной стѣнѣ которой возвышался его гордый, исполинскій, увѣнчанный зубцами дворецъ. Перро̀ называетъ Дуръ-Саррукинъ „Версалемъ этого ассирійскаго Людовика XIV“. На дворцовой террасѣ, къ юго-западу отъ царскаго замка, рядомъ съ нимъ возвышался храмъ, устроенный въ видѣ уступовъ; вѣроятно, онъ состоялъ первоначально изъ семи этажей, послѣдовательно уменьшавшихся съ приближеніемъ къ верху; изъ нихъ сохранилось лишь четыре. Наружная поверхность стѣнъ этихъ массивныхъ этажей была разбита на части углубленными полями уступчатаго профиля и покрыта штукатуркой, окрашенною въ первомъ этажѣ въ бѣлый, во второмъ въ черный, въ третьемъ въ красный, въ четвертомъ снова въ бѣлый цвѣтъ (быть можетъ, первоначально синій). Основываясь на показаніяхъ Геродота о цвѣтѣ различныхъ поясовъ на стѣнахъ Экбатаны, Тома̀ полагаетъ, что пятый этажъ былъ окрашенъ въ оранжево-красный, шестой — въ серебристо-сѣрый, и, наконецъ, верхній этажъ былъ позолоченъ (см. рис. на этой стр.). Царскій дворецъ, къ которому примыкало это зданіе, изслѣдованъ на такомъ большомъ пространствѣ и столь тщательно, какъ ни одно изъ другихъ ассирійскихъ сооруженій. Внутрь дворца вели двое массивныхъ воротъ — одни на сѣверо-восточной сторонѣ, другія на юго-восточной. Три пролета въ каждыхъ изъ этихъ воротъ были украшены парами крылатыхъ быковъ съ человѣческими головами. По обѣимъ сторонамъ юго-восточныхъ воротъ, между крылатыми быками было помѣщено по огромной человѣческой фигурѣ, одной рукой прижимающей къ себѣ поднятаго съ земли льва и держащей въ другой рукѣ серповидный мечъ; вѣроятно, то были изображенія вышеупомянутаго вавилонскаго національнаго героя Исдубара, или его друга Эабани, которыя мы уже видѣли на древне-халдейскихъ цилиндрахъ (ср. рис. на стр. 194, фиг. *д* и рис. на стр. 224). Пролеты воротъ были сводчатые и облицованы глазурованнымъ кирпичемъ. Пластическими произведеніями были наиболѣе богаты дворы и залы мужского отдѣленія. Глазурованнымъ же кирпичемъ всего роскошнѣе украшены были покои женскаго отдѣленія, отчасти крытыя коробовыми сводами. Напр., стѣны одного изъ дверныхъ пролетовъ въ этомъ отдѣленіи украшены рядомъ

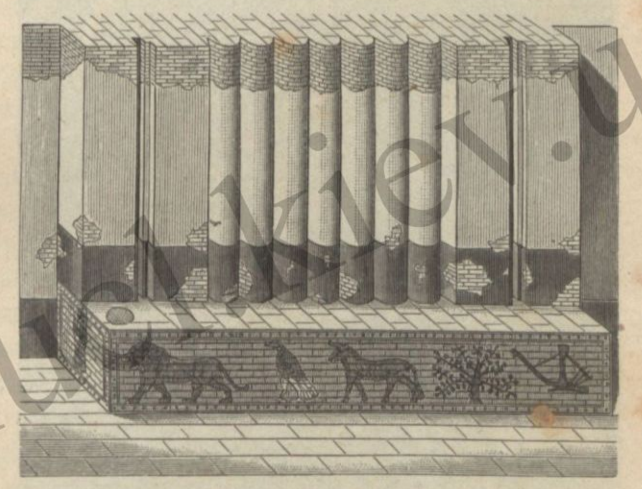

Реставрація хорсабадскаго храма. По Тома̀.

стоящихъ одна возлѣ другой полуколоннъ и, подъ нимъ, цоколемъ, обложеннымъ глазурованными кирпичами, изъ которыхъ составлена картина, изображающая львовъ, быковъ и другихъ животныхъ, идущихъ мимо яблони. Фонъ картины — свѣтло-синій. Всѣ животныя и предметы на ней — желтаго цвѣта, съ примѣсью бѣлой краски. Листья на яблони — ярко-зеленаго цвѣта.

Скульптурное украшеніе юго-восточныхъ воротъ хорсабадскаго дворца. Съ фотографіи Жирардона.

Пластическія произведенія изъ Хорсабада находятся по большей части въ парижскомъ Луврѣ. Бронзовый левъ изъ Дуръ-Саррукина естественъ не менѣе каменнаго льва изъ Калаха, находящагося въ Британскомъ музеѣ. Во дворцѣ Саргона найдено 26 паръ алебастровыхъ крылатыхъ быковъ съ человѣческою головою. Любопытны кромѣ того горельефныя изображенія Исдубара, особенность которыхъ состоитъ въ томъ, что тѣло въ нихъ, такъ же, какъ на древне-халдейскихъ цилиндрахъ, обращено къ зрителю передомъ, а ноги представлены профильно, обѣ въ одну сторону. Подобная неумѣлость воспроизведенія видна и въ нѣкоторыхъ крылатыхъ духахъ изъ Хорсабада, изображенныхъ en face. Многочисленныя алебастровыя плиты съ рельефами, найденныя во дворцѣ Саргона, будучи поставлены въ одинъ рядъ, заняли бы протяженіе двухъ километровъ въ длину. Содержаніе ихъ — то же, что и подобныхъ рельефовъ изъ Калаха. И здѣсь мы находимъ хронику жизни царя, представленную въ фигурахъ, между прочимъ, постройку имъ дворца. Въ стилѣ уже замѣтна перемѣна: рельефъ становится выпуклѣе, полоса надписей, проходящая въ Калахѣ чрезъ всѣ фигуры, уже отсутствуетъ; любовь къ изображенію частностей увеличивается; стремленіе къ тщательной разработкѣ, постоянно повторяющееся въ исторіи искусства чрезъ извѣстные про-

межутки времени, становится замѣтнымъ. Въ фигурахъ это сказывается въ обозначеніи зрачковъ, которое входитъ теперь въ обыкновеніе (см. рис. на стр. 226). На заднемъ планѣ, который занимаетъ еще бо̀льшее пространство, чѣмъ въ предшествующую пору, отдѣльныя детали исполняются съ бо̀льшею наблюдательностью и отчетливостью. Уже можно распознавать породы деревьевъ, а море отличать по его раковинамъ и другимъ обитающимъ въ немъ животнымъ, равно какъ и по безпорядочно разсѣяннымъ на его поверхности спиралямъ, т. е. волнамъ, отъ рѣки, при изображеніи которой спирали всегда располагаются въ направленіи ея теченія. На вѣткахъ деревьевъ появляются птицы, черезъ дорогу перебѣгаютъ куропатки. Но при всемъ этомъ, выполненіе произведенія слабѣе, чѣмъ въ болѣе древнихъ художественныхъ памятникахъ Калаха. Вообще рельефы дворца Ассурназирпала, хранящіеся въ Британскомъ музеѣ, при всей жесткости своего исполненія, производятъ впечатлѣніе бо̀льшей строгости, свѣжести и содержательности, чѣмъ рельефы дворца Саргона, находящіеся въ Луврѣ. Во дворцѣ Саргона найдена также единственная въ ассирійскомъ искусствѣ шарообразная капитель, изображенная у насъ на стр. 211. Дальнѣйшее развитіе скульптурной орнаментики представляетъ намъ также извѣстный каменный дверной порогъ, хранящійся въ Луврѣ (см. рис. на стр 227). Наружную рамку этого порога составляетъ рядъ чисто-египетскихъ цвѣтковъ лотоса, чередующихся съ его бутонами и соединяющихся съ ними при помощи изогнутыхъ стеблей. Внутреннюю рамку образуетъ полоса, украшенная розетками. Эти двѣ рамки окружаютъ главное поле орнамента, занятое приставленными другъ къ другу шестилиственниками. Здѣсь, такъ же, какъ и на бронзовыхъ сосудахъ изъ Нимруда (см. рис. на стр. 228), относящихся вѣроятно къ эпохѣ Саргона и представляющихъ собою, несмотря на свою полу-египетскую орнаментику, навѣрное, произведенія Азіи, видно, какъ ассирійскіе художники совокупляли и передѣлывали посвоему отдѣльные египетскіе мотивы. И въ военное, и въ мирное время, египтяне все болѣе и болѣе оказывали вліяніе на ассирійцевъ.



Стѣнная отдѣлка въ женскомъ отдѣленіи хорсабадскаго дворца. По Тома̀.

Сынъ Саргона, Санхерибъ (705—681 г. до Р. X.), разрушитель Вави-

лона и завоеватель Египта, снова перенесъ свою резиденцію въ Ниневію. Онъ укрѣпилъ этотъ городъ стѣнами, тянувшимися нѣсколько миль, а въ его центрѣ соорудилъ для себя два дворца, одинъ юго-западный, на мѣстѣ нынѣшняго Куюнджика, и другой, въ южной части города, въ Неби-Юнусѣ. Отъ временъ Санхериба остались также рельефы на скалахъ въ долинахъ Бавіана и Мальтаи. И здѣсь, и тамъ изображены великіе національные ассирійскіе боги въ обычныхъ одѣяніяхъ, съ обычными высокими тіарами на головѣ; эти фигуры—выше человѣческаго роста, стоятъ на животныхъ, и цари поклоняются имъ. И здѣсь, и тамъ соблюденъ строгій древній стиль рельефа, несмотря на удлиненность пропорцій. Никакія изображенія задняго плана не нарушаютъ спокойнаго однообразія плоскости, на которой выступаютъ фигуры. Иное дѣло — большія скульптурныя хроники изъ куюнджикскаго дворца Санхериба. Большіе, связанные одинъ съ другимъ ландшафты, какихъ никогда не бывало въ египетскомъ искусствѣ, тянутся по множеству плитъ; въ томъ же дворцѣ найдены и другія достопримѣчательности ассирійской архитектуры, каковы напр. четыре шарообразныя подножія колоннъ (ср. стр. 211) и каменный дверной брусъ съ пластическими фигурами животныхъ. Алебастровыя доски съ скульптурной хроникой изъ этого дворца находятся частью въ Берлинскомъ, большею же частью въ Британскомъ музеяхъ. Нѣкоторыя изъ берлинскихъ досокъ, какъ напр. съ изображеніемъ царя и его коня (см. рис. на стр. 229), представляютъ еще старинное несложное расположеніе фигуръ, но на лондонскихъ доскахъ уже видимо является новый стиль. Въ берлинскомъ рельефѣ замѣтно, что фигуры становятся болѣе стройными, мускулатура рукъ и ногъ менѣе утрированною. Но главное нововведеніе заключается въ томъ, что изображеній безъ ландшафта на заднемъ планѣ почти не встрѣчается.



Голова ассирійскаго царя, рельефъ изъ Хорсабада. Съ фотографіи Жирардона.

Этотъ фонъ, изобилующій разнообразно индивидуализированными деревьями, зданіями и водяными вмѣстилищами, сливается въ связные ландшафты, и масса мотивовъ, рисующихъ нравы и обычаи, не имѣющихъ ничего общаго съ главнымъ сюжетомъ, врывается и оживляетъ однообразныя исторіи. Фигуры, вообще уменьшившіяся въ размѣрѣ, помѣщаются среди ландшафта въ нѣсколько рядовъ, однѣ надъ другими, а иногда разбрасываются въ немъ безъ всякаго порядка. Но заднему плану, имѣющему видъ географической карты и на которомъ горы, независимо отъ ихъ верхнихъ очертаній, все еще изображаются условно, въ видѣ сѣти чешуекъ, а рѣки попрежнему въ видѣ правильныхъ волнообразныхъ спиралей, не смотря на всю его связность, все еще не достаетъ какой-бы то ни было перспективы, и вслѣдствіе присоединенія къ пластикѣ столь многихъ элементовъ живописи эти изображенія вообще лишены строгаго пластически - декоративнаго характера.

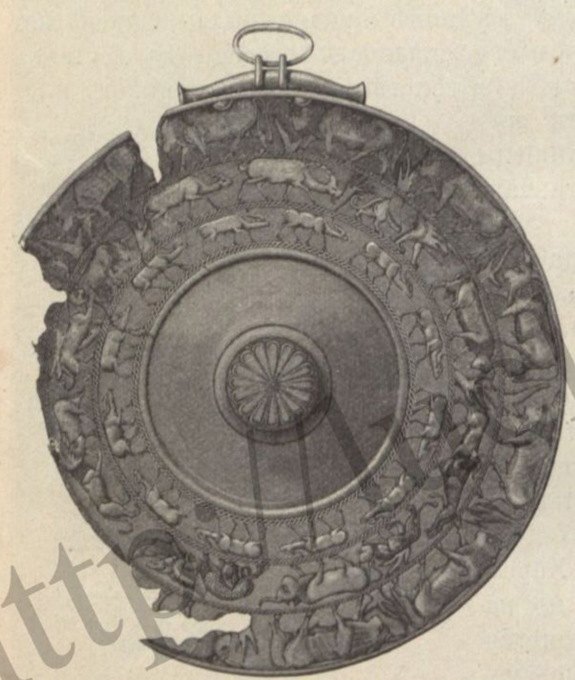


Каменный дверной порогъ изъ Хорсабада. По Перро и Шипье.

Дверной порогъ изъ дворца Санхериба (по Лайярду, отнюдь не изъ дворца Ассурбанипала) въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 230) доказываетъ, что, кромѣ того, орнаментныя формы, не нарушая древняго стиля, становились все болѣе и болѣе роскошными. Бордюръ изъ египетскихъ цвѣтовъ и бутоновъ лотоса совершенно походитъ на такой же узоръ порога изъ Хорсабада, хранящагося въ Луврѣ; но на внутреннемъ полѣ рисунка является новое великолѣпное примѣненіе мотива лотоса. Мы видимъ здѣсь, что египетское наслѣдіе развивается далѣе, чтобы перейдти въ этомъ видѣ къ позднѣйшимъ художественнымъ народамъ. Если, собственно говоря, всю технику искусства при Санхерибѣ нельзя считать прогрессомъ въ художественномъ отношеніи, то нельзя и не признать, что, именно благодаря своей борьбѣ съ новыми тенденціями, она имѣетъ весьма важное значеніе для исторіи развитія ассирійскаго искусства.

Преемникъ Санхериба, Асаргаддонъ (681—668), завоеватель Египта, извѣстенъ въ исторіи искусства лишь какъ соорудитель громаднаго юго-западнаго дворца въ Калахѣ, оставшагося, однако, навсегда недостроеннымъ. При сынѣ этого государя, Ассурбанипалѣ (668—626), извѣстномъ у грековъ подъ именемъ Сарданапала, ассирійское искусство снова и своеобразно разцвѣло въ послѣдній разъ. Правда, искусство временъ Ассурбанипала, въ отношеніи силы и величественности, нельзя равнять съ искусствомъ временъ Ассурназирпала, но все-таки оно было свѣтлѣе,

свободнѣе и чище, чѣмъ при Санхерибѣ. Ассирійская чуткость къ природѣ, великолѣпно выказавшаяся въ изображеніяхъ животныхъ, возвышается теперь до величайшей правдивости, а техника достигаетъ величайшей мягкости и свободы, какія только могли быть доступны на той общей ступени развитія, на которой стояло ассирійское искусство. Ассурбанипалъ построилъ для себя сѣверо-западный дворецъ, великолѣпные алебастровые рельефы котораго принадлежатъ къ лучшимъ украшеніямъ Британскаго музея; развалины этого дворца были отрыты въ Куюнджикѣ главнымъ образомъ Гормуздомъ Рассамомъ и Георгомъ Смитомъ. Сцены битвъ изъ войны Ассурбанипала съ эламитами, въ своей общности, конечно, грѣшатъ такою же разбросанностью и перепутанностью композиціи, какъ и подобныя изображенія временъ Санхериба; но ихъ подробности нерѣдко отличаются большимъ вкусомъ и большою жизненностью, и иногда, какъ-бы съ преднамѣренной реакціей противъ преобладанія ландшафтнаго фона, послѣдній совершенно опускается въ охотничьихъ сценахъ (см. рис. на стр. 231), но за то въ другихъ случаяхъ мирная, замкнутая въ себѣ жизнь изображается съ такимъ изяществомъ и любовью, что иногда кажется, будто именно она стала главнымъ сюжетомъ художественнаго воспроизведенія (см. верхній рис. на стр. 232). Здѣсь виноградныя лозы вьются вокругъ елей и кипарисовъ, тамъ кисти винограда свѣшиваются со всѣхъ сторонъ въ естественномъ изобиліи, или вытянулись на длинныхъ стебляхъ подсолнечники рядомъ съ деревомъ, подъ которымъ лежитъ ручная львица. Къ числу наиболѣе извѣстныхъ изображеній такого рода относятся: Ассурбанипалъ на охотѣ, въ богатомъ одѣяніи, верхомъ; въ его рукѣ, натягивающей лукъ, столько непринужденнаго движенія, сколько не встрѣчалось раньше въ подобныхъ изображеніяхъ; дикія лошади и дикія козы, обращающіяся въ бѣгство, переданы чрезвычайно живо, хотя и безъ ландшафтнаго фона; раненный левъ сидитъ на землѣ открывъ свою пасть, изъ которой льется обильный потокъ крови (см. нижній рис. на стр. 232); львица, пронзенная тремя копьями, рычитъ отъ боли и уже не въ состояніи волочить свои



Бронзовый сосудъ изъ Нимруда. По Лайярду (II, табл. 60).

парализованныя заднія ноги; царь пируетъ въ виноградной бесѣдкѣ (см. рис. на стр. 233), покоясь на ложѣ подлѣ царицы, сидящей на тронѣ, и оба подносятъ къ губамъ своимъ чаши, тогда какъ передъ бесѣдкой, въ рощѣ пальмъ и кипарисовъ, играютъ музыканты. Однако усматривать въ этихъ произведеніяхъ, подобно Брунну, греческое вліяніе было бы слишкомъ смѣло.

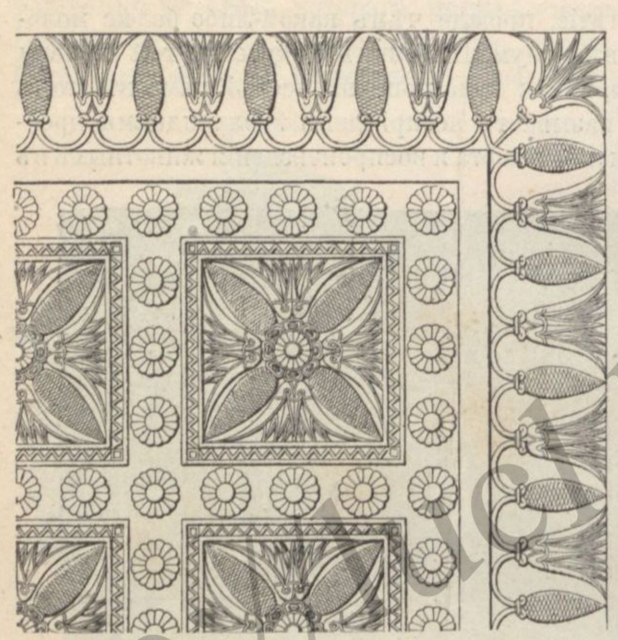
Прошло еще не одно столѣтіе, прежде чѣмъ какой-либо болѣе молодой народъ могъ достигнуть въ монументальномъ искусствѣ той степени свободы и жизненной правды, какая была присуща ассирійцамъ въ этомъ родѣ изображеній. Оппертъ называетъ ассирійцевъ „голландцами древности“. Въ отношеніи развитія ландшафта и воспроизведенія животныхъ въ



Санхерибъ, конь и слуга. Рельефъ изъ ниневійскаго дворца. Съ фотографіи Берлинскаго музея.

свойственныхъ имъ формахъ и движеніяхъ, въ отношеніи вообще чувства дѣйствительности, съ которымъ ассирійцы изображали, насколько доставало у нихъ умѣнья, историческіе сюжеты, они заслуживаютъ это названіе. Но не слѣдуетъ забывать и идеализаціи, замѣтной въ нѣкоторыхъ большихъ изображеніяхъ церемоній, представляющихъ царя въ его сношеніяхъ съ богами и добрыми геніями. Способъ изображать послѣднихъ въ видѣ крылатыхъ людей представляетъ въ Египтѣ вовсе не его коренную, мѣстную, а месопотамскую особенность, хотя перенесенную туда лишь въ позднее время по отношенію къ опредѣленнымъ божествамъ, и сохранившуюся до настоящаго времени въ христіанскомъ олицетвореніи ангеловъ. Конечно, ассирійцы, кромѣ этого пріема изображать неземное, постоянно прибѣгали для того къ изображеніямъ менѣе идеальнаго характера, къ изображеніямъ двупородныхъ существъ, полулюдей, полуживотныхъ; но нѣкоторыя изъ такихъ фантастическихъ фигуръ имѣютъ у нихъ болѣе органическое строеніе, нежели у египтянъ. До просвѣтленія же человѣческаго тѣла божественной идеальностью и до

выраженія въ человѣческихъ лицахъ душевныхъ движеній, ассирійцы такъ же далеко не дошли, какъ и египтяне; въ индивидуализаціи тѣла и особенно головы они даже значительно отстали отъ египтянъ: портретное искусство было имъ чуждо. По сравненію съ египтянами, они сдѣлали соотвѣтственный эпохѣ шагъ впередъ лишь въ частностяхъ, но вообще отнюдь не подвинулись на высшую ступень художественнаго развитія.


Дверной порогъ изъ дворца Санхериба въ Ниневіи. По Лайярду (II, табл. 56).

При преемникахъ Ассурбанипала ассирійскому величію наступилъ вскорѣ конецъ. Вавилонскій царь Набополассаръ соединился съ царемъ Мидіи, Кіаксаромъ, для борьбы съ ихъ общимъ наслѣдственнымъ врагомъ. Въ 660 г. они достигли своей цѣли. „Всѣ четыре резиденціи", говоритъ Э. Мейеръ, „Ниневія, Дуръ-Саррукинъ, Калахъ и Ассуръ погибли въ пламени, и ихъ сравняли съ землей, послѣ чего онѣ уже никогда не возвращались къ жизни... Ни одинъ народъ не подвергался такому совершенному истребленію, какъ ассирійцы".

3. Ново-вавилонское искусство.

Вавилонъ былъ еще почти весь въ развалинахъ, когда Набополассаръ пробудилъ древнее евфратское царство къ новой жизни. Немногіе изъ остальныхъ городовъ государства пострадали меньше столицы. Что не было уничтожено рукой непріятеля, то погибло отъ нерадѣнія и бѣдности. Набополассаръ началъ лично руководить возстановленіемъ Вавилона. Онъ заложилъ громадныя укрѣпленія столицы и приступилъ къ постройкѣ въ ней новаго царскаго дворца. Однако только преемнику этого государя, Навуходоносору II (604—562), суждено было надѣлить ново-вавилонское царство собственнымъ искусствомъ. Не въ одномъ только Вавилонѣ, но и во всѣхъ городахъ страны, въ Урѣ, Ларсѣ, Урекѣ, Ниппурѣ, Сиппарѣ, онъ возстановлялъ разрушенные храмы, возобновлялъ крѣпостныя и канализаціонныя сооруженія, украшалъ дворцы съ прежней роскошью. Навуходоносоръ считалъ настоящимъ своимъ дѣломъ не военные походы, а постройки. Только ими онъ и гордился въ своихъ надписяхъ. И точно такъ же, какъ Навуходоносоръ въ началѣ но-

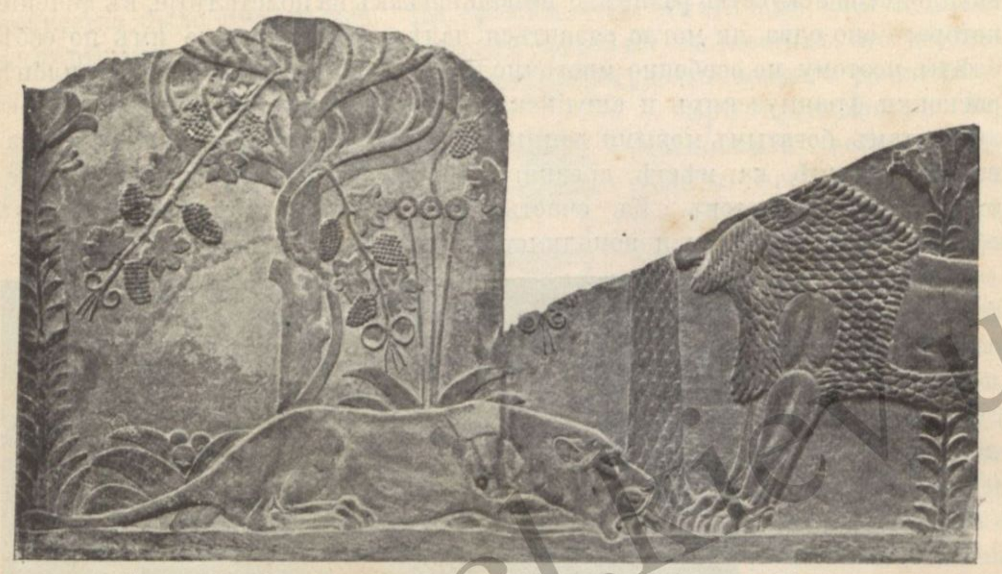
во-вавилонскаго царства, Набонидъ (555—539), въ концѣ его, предъ тѣмъ, какъ оно было въ 538 г. покорено великимъ персидскимъ царемъ Киромъ, пытался возвратить Вавилону жизнь и блескъ минувшихъ тысячелѣтій. Нововавилонское искусство разцвѣло не больше какъ на полстолѣтіе, въ теченіе котораго оно едва ли могло развиться далѣе. Оставленные имъ по себѣ слѣды, поэтому, не особенно многочисленны; произведенныя въ Вавилонѣ раскопки французскихъ и англійскихъ археологовъ не привели къ результатамъ, богатымъ новыми данными; болѣе успѣшны раскопки, производимыя нынѣ на мѣстѣ древняго міроваго города нѣмецкимъ обществомъ оріенталистовъ. Къ счастью, пониманіе сохранившихся здѣсь обломковъ облегчается и пополняется письменными источниками.



Сцена охоты. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

Громадный четырехугольникъ, занятый Вавилономъ, по Геродоту, имѣлъ въ каждой своей сторонѣ по 120 стадій (22 километра). Снаружи онъ былъ со всѣхъ сторонъ окруженъ широкимъ рвомъ съ водой. За рвомъ слѣдовала гигантская стѣна, сооруженная изъ обожженаго кирпича, асфальта и слоевъ тростника; ширину ея Геродотъ опредѣляетъ въ 50, а вышину въ 200 локтей. Позднѣйшіе авторы даютъ менѣе крупныя цифры; во всякомъ случаѣ, въ измѣреніе высоты стѣны входили и башни, которыхъ Ктезій насчитываетъ 250. Всѣ авторы согласны въ томъ, что по стѣнѣ можно было ѣздить и поворачиваться назадъ на четверкѣ лошадей; новѣйшія нѣмецкія раскопки подверждаютъ эти данныя, такъ какъ устанавливаютъ положительно, что стѣна имѣла въ ширину 42 метра. Сотня воротъ въ стѣнѣ, со всѣми ихъ столбами и карнизами, были мѣдныя. Что такія ворота употреблялись въ Вавилонѣ — доказывается найденною Рассамомъ въ Борсиппѣ половинкою массивнаго бронзоваго дверного порога. Эта массивная литая пластинка, украшенная съ лицевой стороны четырехугольными полями съ розеткою въ каждомъ изъ нихъ, находится въ Британскомъ музеѣ. Евфратъ, протекавшій черезъ городъ, дѣлилъ его на двѣ части, соединявшіяся между собой мостомъ, каменные устои котораго „были погружены въ глубину съ

большимъ искусствомъ", были скрѣплены желѣзными шипами и поддерживали плоскій помостъ, устроенный съ величайшимъ мастерствомъ изъ кедровыхъ, кипарисныхъ и пальмовыхъ бревенъ.



Садъ съ дикими звѣрями. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

Важнѣйшія изъ произведеній ново-вавилонской архитектуры — дворцы и храмы. Два царскихъ дворца, стоявшіе другъ противъ друга



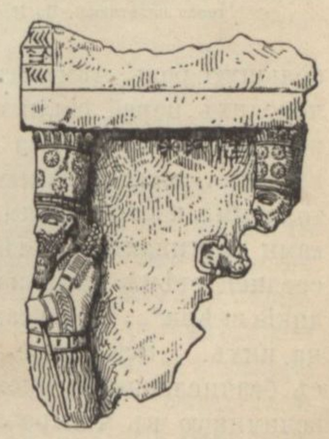
Левъ, изрыгающій кровь. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

на противуположныхъ берегахъ рѣки, были соединены между собой подземнымъ ходомъ со сводами, устроеннымъ подъ русломъ рѣки. Дворецъ лѣваго берега былъ обнесенъ тройнымъ рядомъ стѣнъ и отличался

величиной и великолѣпіемъ. Въ связи съ нимъ находились знаменитые висячіе сады Семирамиды, причисленные древними къ семи чудесамъ свѣта. Нинъ и Семирамида, какъ строители Вавилона, разумѣется, — баснословныя созданія письменной греческой исторіи, и еще Діодоръ, наиболѣе подробно описавшій висячіе сады послѣ Ктезія, замѣчаетъ, что они были сооружены не Семирамидою, но въ болѣе позднюю эпоху. Намъ извѣстно, что Навуходоносоръ приказалъ устроить эти сады для своей супруги Амитисы, родомъ изъ Мидіи, съ тою цѣлью, чтобы они напоминали ей горы ея родины. Діодоръ описываетъ ихъ, какъ террасообразную постройку, „подымавшуюся подобно горѣ, ярусъ надъ ярусомъ, такъ что она имѣла видъ театра. Ряды стѣнъ поддерживали эти возвышавшіяся одна надъ другой террасы . . . на высочайшей изъ стѣнъ находилась верхняя терраса сада одинаковой вышины съ городскими стѣнами…“ Страбонъ добавляетъ, что террасы покоились на сводахъ. Къ капитальнѣйшимъ постройкамъ Вавилона принадлежалъ также большой храмъ Бела — знаменитая „Вавилонская башня“. Геродотъ описываетъ ее, какъ очевидецъ. По его словамъ, стѣны, которыми было обнесено это святилище, представляли собой квадратъ, имѣвшій въ каждой сторонѣ 2 стадіи (около 370 метровъ); „въ срединѣ этой священной ограды возвышалась башня, сложенная вся изъ камня, имѣвшая въ основаніи по одной стадіи (185 метровъ) въ длину и ширину; на нижней башнѣ стояла вторая, на второй третья и т. д., такъ что всѣхъ башенъ было восемь, одна надъ другой. Снаружи шла вокругъ всѣхъ башенъ витая лѣстница снизу до верху, а на послѣдней башнѣ находился боль-



Царь, пирующій въ виноградной бесѣдкѣ. Куюнджикскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.



Известняковый обломокъ изъ Эль-Касра. По Перро и Шипье.

шой храмъ ..." Видимо, Геродотъ описываетъ уступчатый храмъ уже извѣстнаго намъ типа.

Прочія искусства развивались въ Вавилонѣ въ тѣсной связи съ архитектурою. Объ изваяніяхъ вавилонскихъ боговъ мы знаемъ только изъ литературныхъ источниковъ. Геродотъ и Діодоръ сообщаютъ объ огромныхъ золотыхъ и серебряныхъ статуяхъ, которыми былъ украшенъ описанный выше храмъ на вершинѣ башни Бела. Пророкъ Даніилъ (III, 1) также упоминаетъ о колоссальномъ золотомъ изваяніи Бела. Діодоръ, основываясь на Ктезіѣ, разсказываетъ о мѣдныхъ статуяхъ царей. Изъ архитектоническихъ скульптурныхъ произведеній сохранился наприм., въ Британскомъ музеѣ обломокъ известняка, найденный въ Эль-Касрѣ (см. нижній рис. на стр. 233), съ изображеніемъ двухъ бородатыхъ мужей съ тіарами изъ перьевъ на головѣ, поддерживающихъ въ видѣ атлантовъ балку архитрава.


Слуга съ собакою. Ново-вавилонская терракотовая пластинка. По Масперо.

Декоративнымъ цѣлямъ служили, конечно, также и небольшія терракоттовыя пластинки, украшенныя рельефными изображеніями; изъ нихъ числа найденныя Роулинсономъ въ Бирсъ-Нимрудѣ находятся въ Британскомъ музеѣ; на одной изъ нихъ довольно натурально представленъ полунагой слуга, ведущій на привязи большую собаку (см. рис. на этой стр.).

Металлическая облицовка повидимому играла въ Вавилонѣ еще бо̀льшую роль, чѣмъ въ Нинивіи. Филостратъ пишетъ: „Дворцы вавилонскихъ царей сіяли еще издали своею бронзовою одеждою; женскіе покои, помѣщенія для мужчинъ и переходы были украшены, вмѣсто картинъ, посеребренными или позолоченными, иногда даже настоящими золотыми изображеніями". Свѣдѣнія о настоящихъ, исполненныхъ красками картинахъ на стѣнахъ главнаго дворца болѣе положительны. На средней стѣнѣ были изображены натуральными цвѣтами „всевозможные дикіе звѣри". То же самое говорится о внутреннихъ стѣнахъ и о башняхъ на нихъ. „Все цѣлое — пишетъ Діодоръ — представляетъ собой охоту съ безчисленнымъ множествомъ дикихъ животныхъ, фигуры которыхъ величиною въ четыре локтя. Среди нихъ изображена Семирамида верхомъ на конѣ, убивающая дротикомъ пантеру, и, рядомъ съ нею, царь Нинъ, закалывающій копьемъ льва". Весьма возможно, что разсказчикъ принялъ за царицу одного изъ тѣхъ безбородыхъ спутниковъ царя, какіе намъ извѣстны по произведеніямъ ассирійскаго искусства. Раскопки, произведенныя въ минувшемъ XIX столѣтіи, доказали, что эти картины были сложены изъ глазурованнаго кирпича. Искусство расписывать

кирпичъ, покрывать его глазурью и составлять изъ него украшенія зданій было въ Вавилонѣ чисто мѣстнымъ. Ассирійцы мало примѣняли этого рода живопись и никогда не достигали такого мастерства ни въ глазурованіи, ни въ полученіи великолѣпныхъ тоновъ красокъ, какъ вавилоняне. По замѣчанію Опперта, ассирійская глазурь относится къ вавилонской, какъ акварель къ живописи масляными красками. То обстоятельство, что изображенія на кирпичахъ у того и другого народовъ, вслѣдствіе самаго способа писанія красками, нѣсколько возвышаются надъ фономъ, по большой части синимъ, нисколько не препятствуетъ намъ причислить этого рода картины къ плоскимъ изображеніямъ. Ассирійскіе известняковые и алебастровые рельефы въ рукахъ ново-вавилонскихъ художниковъ сами собою превратились въ картины на кирпичѣ. Въ покояхъ Вавилона найдено огромное количество обломковъ глазурованныхъ кирпичей, но никогда не удавалось сложить изъ нихъ какую-либо цѣлую картину. Сохранились однако части животныхъ и людей, копыта лошадей, глаза и бороды людей, части цвѣтовъ и листьевъ, сѣти чешуекъ, которыми обозначались горы, и спирали, изображавшія воду. Хотя большая часть добытыхъ Оппертомъ кирпичныхъ обломковъ потонула въ Тигрѣ, однако въ Британскомъ музеѣ и въ Луврѣ собрано достаточное количество подобныхъ кусковъ для того, чтобы мы, дополнивъ ихъ воображеніемъ, могли составить себѣ понятіе объ ассирійскихъ рельефахъ временъ Санхериба и Ассурбанипала и мысленно возстановить картины охотничьей жизни, украшавшія собою городскія стѣны Вавилона. Современныя раскопки, производимыя нѣмцами, доставятъ Берлинскому музею подобные отломки въ изобиліи. Надписи были сдѣланы бѣлой краской по синему фону. Желтая, черная и бѣлая краски и здѣсь являются главными, вмѣстѣ съ синей. Красная краска встрѣчается рѣдко, чаще очень темная желтая; новѣйшія нѣмецкія сообщенія упоминаютъ о зеленомъ фонѣ.

Немногія изъ сохранившихся произведеній декоративной пластики, на которыя мы указали, цилиндрическія печати, поскольку онѣ вавилонскаго происхожденія, и многочисленные обломки картинъ на кирпичѣ показываютъ, что ново-вавилонскій стиль отнюдь нельзя считать особенно успѣшнымъ развитіемъ месопотамскаго стиля, превзошедшимъ ассирійскій. Только въ отношеніи общаго хода искусства въ разсматриваемую эпоху, въ отдѣльныхъ обломкахъ какъ-бы чувствуется нѣсколько бо̀льшая гибкость языка формъ. Если же глазурованный кирпичъ и металлы получили болѣе широкое примѣненіе въ орнаментикѣ Вавилона, чѣмъ въ орнаментикѣ Ассиріи, имѣвшей подъ руками богатыя каменоломни, то это слѣдуетъ объяснять не столько духомъ времени, сколько свойствами природы средней и южной Месопотаміи.

III. До-эллинское искусство восточнаго побережья Средиземнаго моря и прилежащихъ къ нему странъ.

1. „Микенское“ искусство.

Вслѣдъ за древними мірами искусства долины Нила и Месопотаміи, изъ которыхъ каждый былъ вполнѣ самостоятельнымъ и самодовлѣющимъ, долженъ быть разсмотрѣнъ важный по своей древности и значенію третій міръ искусства, обнимающій собою страны, берега которыхъ омываются восточной частью Средиземнаго моря; эти страны — вопервыхъ Сирія, затѣмъ Малая Азія, острова Эгейскаго моря и восточный берегъ Греціи. Зародыши возросшаго на почвѣ этихъ странъ искусства переносились съ одного берега на другой на крыльяхъ морского вѣтра, оплодотворяясь разнообразными египетскими и древне-вавилонскими примѣсями, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ развивались самостоятельно, сами собою, подъ живительными лучами мѣстнаго солнца.

Одновременно съ расцвѣтомъ „новаго“ египетскаго царства и съ вторичнымъ подъемомъ древне-халдейской культуры въ Вавилонѣ при владычествѣ Коссеевъ, во II-мъ тысячелѣтіи до Р. Х., по берегамъ и на на островахъ Эгейскаго моря процвѣтала культура, которую со времени раскопокъ Шлимана въ Микенахъ принято, ради краткости, называть микенской. „Микенское“ искусство, такимъ образомъ, древнѣе извѣстнаго намъ ассирійскаго, древнѣе финикійскаго, древнѣе малоазіятскаго временъ Гомера. Въ отдѣлѣ настоящаго сочиненія, посвященномъ доисторической эпохѣ, мы уже указали на еще болѣе древнія ступени развитія искусства, какимъ оно напр. представляется въ остаткахъ, найденныхъ при раскопкѣ нижнихъ слоевъ въ мѣстности Трои. До-микенская эпоха эгейскаго искусства на островѣ Критѣ, сдѣлавшагося для насъ ближе извѣстнымъ послѣ открытія Эваномъ одной образной надписи на критскихъ камняхъ, равно какъ на нѣкоторыхъ другихъ островахъ Эгейскаго моря, постепенно переходитъ въ микенскую. Древности, найденныя на островѣ Ѳерѣ, относящіяся, какъ это доказано, къ концу III-го тысячелѣтія до Р. Х., а именно остатки стѣнной живописи красками съ линейными орнаментами и мотивами растительнаго царства и осколки глиняныхъ сосудовъ съ красочными на нихъ орнаментами, уже близко родственны съ произведеніями микенскаго искусства. Двѣ урны, высѣченныя изъ зеленаго мрамора и имѣющія форму свайныхъ построекъ, одна прямоугольная, съ остр. Милоса, другая круглая, съ Аморгоса, изъ которыхъ первая находится въ мюнхенской коллекціи, представляютъ богатыя спиральныя украшенія микенской бронзовой эпохи. Угловато-стилизированныя нагія женскія фигуры со скрещенными на груди руками, открытыя въ гробницахъ Аморгоса и другихъ острововъ, относятся уже къ микенской эпохѣ. Но цвѣтущею порою микенскаго искусства надо считать время съ 1500 по 1200 г. до Р. Х. Къ этому времени относится существованіе главныхъ пунктовъ этого искусства, Тиринѳа и Микенъ, въ

той части Пелопонеза, которая потомъ получила названіе Арголиды, а также существованіе Трои на малоазіятскомъ берегу. Съ 1893 г. намъ стало извѣстно, что изъ городовъ, откопанныхъ на мѣстѣ древней Трои (въ Гиссарлыкѣ), не второй снизу, какъ предполагалъ Шлиманъ, а лишь шестой снизу былъ созданіемъ микенской культуры и слѣдовательно „священнымъ Иліономъ“ Гомера. Но также и въ Кноссѣ на Критѣ, даже въ аѳинскомъ акрополѣ, обнаружены остатки построекъ и произведеній искусства, относящихся къ этому періоду расцвѣта „микенской“ жизни; тогдашнія могилы, богатыя произведеніями прикладного искусства, раскрылись подъ заступами археологовъ не только въ Микенахъ, Навпліи, Амиклахъ (Вафіо) на Пелопонезскомъ полуостровѣ, но и въ Спатѣ, Менеди, Элевзисѣ въ Аттикѣ, въ Орхоменѣ въ Беотіи, въ Димини (Воло) въ Ѳессаліи, а также на Критѣ, Родосѣ, Кипрѣ и другихъ островахъ. Наиболѣе любопытные остатки вырыты и описаны Шлиманомъ въ 1870—1890 годахъ. Начатое имъ предпріятіе продолжали, и притомъ болѣе систематично и научно, Дерпфельдъ въ разныхъ пунктахъ, Хр. Цунтасъ въ Греціи. Микенскія, до-финикійскія и еще болѣе древнія доисторическія гробницы Кипра описалъ М. Онефальшъ-Рихтеръ; остатки микенской колоніи въ нижнемъ Египтѣ откопаны въ Колунѣ Флиндерсомъ Петри. Обломки, найденные Шлиманомъ въ Троѣ, за исключеніемъ тѣхъ, которые пришлось отдать въ Константинополь, находятся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, сокровища же, добытыя въ греческой почвѣ,—въ главномъ аѳинскомъ музеѣ. Въ прочихъ коллекціяхъ встрѣчается только кое-что изъ древностей этого рода.

Носителями „микенской культуры“ были обитатели Греціи до „переселенія дорійцевъ“, происшедшаго въ 1100 до Р. X., — предшественники, а можетъ быть и предки, по крайней мѣрѣ по боковой линіи, позднѣйшихъ эллиновъ, обыкновенно называвшихъ ихъ „пелазгами“. Въ освѣщеніи поэмъ Гомера они являются тѣми „свѣтло-поножными, кудреглавыми“ ахеянами, которые разрушили священный городъ Трою. Гомеръ, подобно пѣвцамъ Нибелунговъ, воспѣвалъ геройскіе подвиги поколѣній, жившихъ тысячелѣтіями раньше него. Искусство, которое онъ приписывалъ имъ или даже ихъ богамъ, подробно разсказывая объ ихъ щитахъ, кубкахъ и другихъ вещахъ, во всякомъ случаѣ было то искусство, какое находилось передъ его глазами. Что среди этихъ предметовъ были произведенія, имѣвшія тысячелѣтнюю давность, слѣдовательно произведенія „микенской“ эпохи, представляется не невѣроятнымъ, потому что, кромѣ нихъ, Гомеръ упоминаетъ о современныхъ имъ произведеніяхъ финикійскаго происхожденія.

Микенская культура относится вполнѣ къ бронзовой эпохѣ. Ей, не такъ, какъ гомеровскому желѣзному вѣку, были извѣстны бронзовыя оружіе и орудія. Даже желѣзныя кольца, служившія для украшенія, появляются лишь въ самомъ концѣ ея. Это — эпоха доисторическая лишь настолько, насколько искусство поэзіи не есть исторія. Однако

Эвансъ доказалъ, что древняя, быть можетъ собственно еще идеографическая образная надпись, найденная имъ на Критѣ и своимъ линейнымъ видомъ приближающаяся къ буквенному письму, — единственная въ своемъ родѣ между произведеніями всей области распространенія микенской культуры; остается только ожидать, къ какимъ результатамъ приведутъ дальнѣйшія открытія по этой части или дешифрованіе найденныхъ знаковъ.

Мегалитическій способъ постройки городскихъ стѣнъ этой области тоже можно назвать принадлежащимъ бронзовой эпохѣ. Каждый городской холмъ заключалъ въ себѣ камни, которые можно было вставить въ его стѣны. Къ „циклопическимъ" стѣнамъ въ собственномъ смыслѣ слова, т. е. къ безпорядочно сложеннымъ изъ грубыхъ камней, отесанныхъ лишь съ наружной стороны, присоединялись, особенно при сооруженіи воротъ, иногда правильные ряды отесанныхъ четырехугольныхъ плитъ, а въ самыхъ Микенахъ, на ряду съ такою кладкою, виденъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и болѣе поздній, полигональный типъ постройки, при которомъ стѣна складывалась изъ неправильныхъ многогранныхъ каменныхъ глыбъ, тщательно отесанныхъ и пригнанныхъ одна къ другой до совершенно правильнаго смыканія пазовъ. Этотъ полигональный способъ былъ неизвѣстенъ въ Египтѣ и Месопотаміи, а въ Греціи былъ обычнымъ при возведеніи городскихъ стѣнъ.

Устройство воротъ въ подобныхъ городскихъ стѣнахъ Перро представляетъ себѣ слѣдующимъ образомъ: первоначально ворота дѣлались изъ двухъ каменныхъ столбовъ, поставленныхъ наклонно одинъ къ другому и сходившихся верхними концами, такъ что эти столбы, вмѣстѣ съ порогомъ, образовывали треугольникъ; дальнѣйшимъ развитіемъ постройки такого рода являются два вертикально стоящіе столба, соединенные между собой вверху массивной каменной плитой, надъ которой, для уменьшенія давленія, устроенъ треугольникъ, подобный вышеозначенному. Прекрасный образчикъ такихъ сооруженій представляютъ намъ извѣстныя „Львиныя ворота" въ Микенахъ, въ которыхъ мы видимъ горизонтальную каменную балку, лежащую на двухъ почти вертикальныхъ каменныхъ столбахъ, и треугольникъ, уменьшающій давленіе, причемъ послѣдній заполненъ каменной глыбой съ рельефнымъ изображеніемъ въ геральдическомъ стилѣ колонны между двумя львами, привставшими на заднихъ ногахъ (см. рис. на стр. 239). Эта колонна можетъ считаться прототипомъ всѣхъ микенскихъ колоннъ. Вверху она толще, чѣмъ внизу, стоитъ на узкомъ и низкомъ кругломъ подножіи и украшена капителью, состоящей, въ направленіи снизу вверхъ, изъ выпуклаго кольца, выемки, значительно выпуклой подушки и четырехугольной плиты (абаки). На этой плитѣ лежатъ четыре кружка, на которыхъ покоится еще вторая, также четырехугольная плита, завершающая собой капитель. Эта каменная колонна — очевидно, подражаніе деревяннымъ колоннамъ микенскихъ

дворцовъ. Четыре кружка представляютъ собой концы круглыхъ балокъ. Точно также и утонченіе книзу, свойственное только микенскимъ каменнымъ колоннамъ, объясняется происхожденіемъ ихъ отъ деревянныхъ. Ножкамъ столовъ и стульевъ и теперь дается такой видъ.

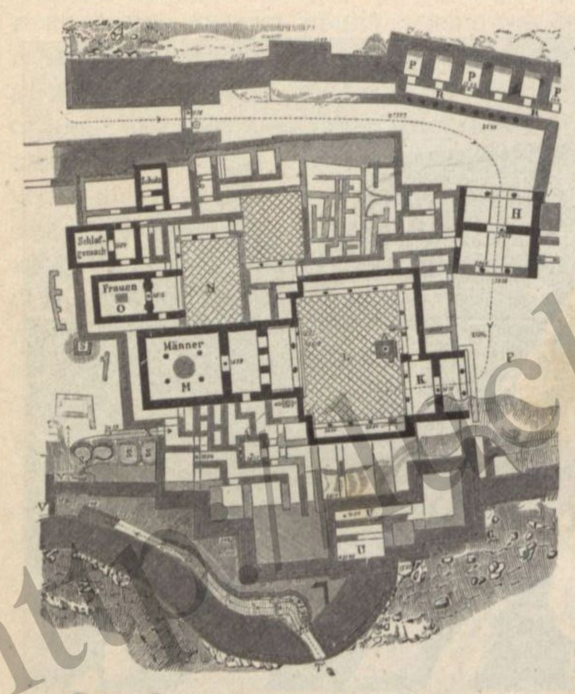
Для исторіи архитектуры поучительны корридоры и камеры въ городскихъ стѣнахъ Тиринѳа. Корридоры снабжены карнизомъ и крыты стрѣльчатымъ ложнымъ сводомъ; двери такого же очертанія, какъ описанное выше, ведутъ въ камеры, служившія кладовыми, устроенныя по бокамъ корридора и крытыя такимъ же сводомъ, какъ и онъ. Тамъ, гдѣ камеры даже разрушены, дневной свѣтъ проникаетъ чрезъ островерхія отверстія дверей корридора, который, такимъ образомъ, кажется издали готической галереей.



„Львиныя ворота" въ Микенахъ. Съ фотографіи.

Городскіе дворцы изслѣдованы при раскопкахъ настолько, что можно распознать не только ихъ планъ, но и самый способъ ихъ постройки, равно какъ и украшенія ихъ стѣнъ. Строительнымъ матеріаломъ для нихъ служили плитнякъ, кирпичъ, высушенный на воздухѣ, и дерево. Достойно вниманія, что „шестой" микенскій городъ, Троя, представляетъ собой уже прогрессъ въ отношеніи перехода къ строительству изъ камня. Обожженный кирпичъ въ то время былъ еще неизвѣстенъ. Въ Тиринѳѣ и Микенахъ изъ камня состояли только низъ стѣнъ и скрытыя въ каменномъ полѣ подножія колоннъ; изъ необожженнаго кирпича были сложены верхнія части стѣнъ съ вѣерообразными гнѣздами въ нихъ для концовъ деревянныхъ балокъ; изъ дерева сдѣланы колонны съ ихъ капителями и настилкою надъ ними, расположенныя противъ нихъ стѣнныя пилястры и крыша, покрытая утрамбованною глиной. Стѣны нуждались въ облицовкѣ, и для нея употреблялись деревянныя и металлическія доски, мѣстами также драгоцѣнныя породы камня, но чаще всего слой извести, которая легко добывалась изъ богатыхъ известняками горъ Греціи.

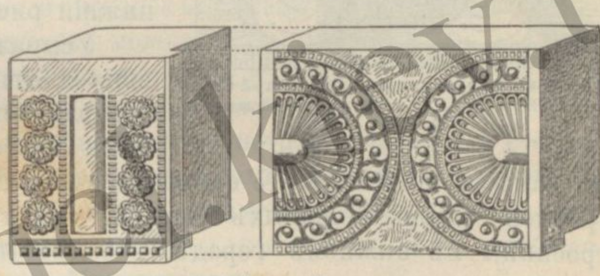
Стѣны дворца въ Тиринѳѣ открыты на весьма большомъ пространствѣ (см. рис. на этой стр.). Къ большому, открытому двору дворца прилегаютъ съ юга двое массивныхъ воротъ, одинаковыхъ въ планѣ (*K* и *H*). Тѣ и другія образуютъ съ обѣихъ сторонъ, передней и задней, портики, открывающіеся наружу проходами между двумя колоннами и между выступами боковыхъ стѣнъ самыхъ воротъ (антами). Это — настоящіе греческіе пропилеи, которые мы встрѣтимъ въ періодѣ расцвѣта эллинскаго искусства. Черезъ меньшія ворота (*K*) мы вступаемъ прежде всего въ прямоугольный дворъ, окруженный галереями на колоннахъ (*Z*) и на которомъ еще можно различить мѣсто находившагося тутъ жертвенника Зевса (*A*). Къ сѣверной сторонѣ двора примыкаютъ сѣни главнаго зданія „мегарона“ мужчинъ (*M*). Три двери, одна подлѣ другой, ведутъ во внутреннюю переднюю залу, открывающуюся дверями безъ створъ въ собственно мегаронъ — большую прямоугольную залу, посреди которой помѣщается большой очагъ, до сей поры еще окруженный четырьмя подножіями колоннъ, поддерживавшихъ кровлю. Какимъ образомъ была она устроена въ этомъ внутреннемъ покоѣ, какъ проходилъ въ нее свѣтъ, и какъ выходилъ изъ нея дымъ очага — остается еще неразрѣшеннымъ, спорнымъ вопросомъ. Тѣ изслѣдователи, которые находили во всей этой постройкѣ сходство, хотя и весьма отдаленное, съ египетскими храмами, склонны думать, что и здѣсь существовало нѣсколько болѣе высокое среднее пространство съ потолкомъ, подпираемымъ деревянными колоннами, и съ боковыми отверстіями для свѣта. Помѣщеніе для женщинъ (*O*) представляетъ собою въ меньшихъ размѣрахъ повтореніе залы мужчинъ. Дворецъ микенскихъ властителей признаютъ первообразомъ греческаго храма. Перро̀ и Шипьѐ заходятъ такъ далеко, что даже издали устройство микенскихъ балочныхъ покрытій, представляющее всѣ подробности устройства дорическихъ балокъ, съ тою лишь разницею, что послѣднія здѣсь не каменныя, а деревянныя. Если держаться только непреложныхъ фактовъ, то мы можемъ составить себѣ понятіе о формѣ микенскихъ деревянныхъ колоннъ по типу каменныхъ колоннъ, сохра-



Планъ Тиринѳскаго дворца. По Шлиману и Дерпфельду.

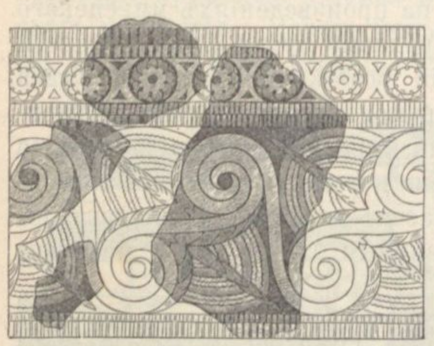
нившихся въ орнаментаціи, какова напр. колонна на Львиныхъ Воротахъ, на которой лежатъ каменныя балки, видимо подражающія деревяннымъ.

Отъ стѣнныхъ украшеній микенскихъ дворцовъ сохранились значительные остатки. Къ числу пластическихъ произведеній этого рода принадлежитъ алебастровый фризъ изъ сѣней залы мужчинъ въ Тириноскомъ дворцѣ (см. рис. на этой стр.). Отдѣльныя его части представляютъ орнаментъ, вообще нерѣдко встрѣчающійся на произведеніяхъ микенскаго искусства и характерный для него. Къ среднему куску фриза, отчасти усаженному въ вертикальномъ направленіи розетками, справа и слѣва примыкало по продолговатому куску, орнаментированному въ горизонтальномъ направленіи двумя полуовалами, средина которыхъ занята вѣерообразной пальметтой, а край состоитъ изъ ряда сердцевидныхъ спиралей. Перро и Шипье, съ которыми согласенъ также Ноакъ, полагаютъ, что этотъ фризъ маскировалъ собою деревянныя балки сѣней мегарона такимъ образомъ, что куски съ розетками приходились на выступающихъ впередъ оконечностяхъ балокъ и отмѣчали ихъ. Такимъ образомъ, на этотъ фризъ слѣдовало было бы смотрѣть, какъ на прототипъ позднѣйшаго дорическаго триглифнаго фриза. Нѣсколько отступающія назадъ части фриза съ вѣерообразными украшеніями въ полуовалахъ въ такомъ случаѣ соотвѣтствовали бы метопамъ. Орнаменты фриза нѣсколько возвышаются надъ синей глазурью его фона, такъ что „синіе фризы", которыми по Гомеру былъ украшенъ дворецъ Алкиноя, нельзя считать выдумкою поэта.

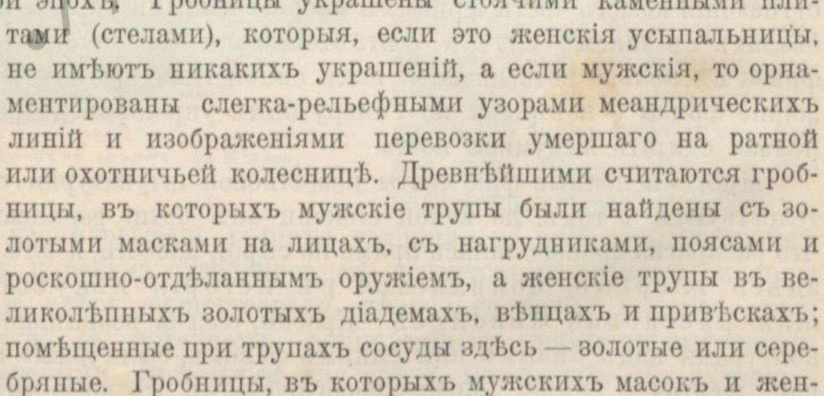

Алебастровый фризъ Тириноскаго дворца.
По Перро и Шипье.

Многочисленные фрагменты известковой штукатурки стѣнъ свидѣтельствуютъ о томъ, до какой степени онѣ были расписаны. Дознано, что раскраска производилась прямо по сырой извести, а слѣдовательно здѣсь впервые появляется въ исторіи искусства настоящая фресковая живопись. Краски, слегка возвышавшіяся своими контурами надъ бѣлымъ или синимъ фономъ, были исключительно красная, желтая и синяя. Между изображеніями, къ которымъ мы еще вернемся впослѣдствіи, наиболѣе важное — „ловля быка". Въ числѣ орнаментовъ встрѣчаются нѣкоторые, часто повторяющіеся на микенскихъ художественныхъ произведеніяхъ изъ другихъ матеріаловъ и иной техники, каковы напр. чрезвычайно своеобразная сѣтка съ ромбовидными рѣзныхъ очертаній петлями и круглыми глазками, спиральныя и всякаго рода волнообразныя линіи, завитки, обращенные одинъ къ другому и составляющіе сердцевидныя фигуры, сердцевидные листки одинъ въ другомъ и настоящія вѣтки растеній, обрамленныя фигурами въ формѣ пу-

зырей. Особенно любопытенъ орнаментъ въ видѣ ленты, образующей спирали, обрамленный по краю полосой розетокъ; по своему характеру онъ принадлежитъ къ типу сѣтокъ спиралей, встрѣчающихся на потолкахъ египетскихъ гробницъ новаго царства (см. верхній рис. на этой стр.). Очевидно, этотъ узоръ, который мы находимъ также въ Орхоменѣ, только въ еще болѣе древней формѣ, заимствованъ непосредственно изъ египетскаго искусства. Какимъ образомъ подобный орнаментъ могъ быть занесенъ изъ-за моря — о томъ даетъ намъ поясненіе одинъ найденный Эвансомъ на островѣ Критѣ рѣзной камень, украшенный узоромъ въ видѣ подобнаго соединенія спиралей, но только со срединнымъ листкомъ другой формы (см. нижній рис. на этой стр.).

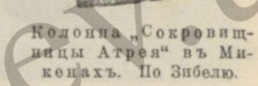

Узоръ въ видѣ ленты, образующей спирали. Изъ Тиринской стѣнной живописи. По Перро и Шипье.

Усыпальницы умершихъ, сохранившіяся отъ микенской эпохи, своимъ содержаніемъ еще богаче жилищъ. Изъ нихъ наиболѣе интересныя находятся въ самыхъ Микенахъ. Усыпальницы, похожія на шахты, у внутренней стороны Львиныхъ Воротъ, — болѣе древнія; куполообразныя гробницы въ нижнемъ городѣ — болѣе позднія. Для исторіи архитектуры первыя имѣютъ нѣкоторое значеніе только благодаря такой же каменной обкладкѣ ихъ стѣнъ, какую мы встрѣчаемъ въ европейской бронзовой эпохѣ. Гробницы украшены стоячими каменными плитами (стелами), которыя, если это женскія усыпальницы, не имѣютъ никакихъ украшеній, а если мужскія, то орнаментированы слегка-рельефными узорами меандрическихъ линій и изображеніями перевозки умершаго на ратной или охотничьей колесницѣ. Древнѣйшими считаются гробницы, въ которыхъ мужскіе трупы были найдены съ золотыми масками на лицахъ, съ нагрудниками, поясами и роскошно-отдѣланнымъ оружіемъ, а женскіе трупы въ великолѣпныхъ золотыхъ діадемахъ, вѣнцахъ и привѣскахъ; помѣщенные при трупахъ сосуды здѣсь — золотые или серебряные. Гробницы, въ которыхъ мужскихъ масокъ и женскихъ серегъ и браслетовъ не оказалось, относятся къ болѣе позднему времени; всѣ предметы украшеній и оружіе здѣсь проще, а сосуды — по большей части глиняные.

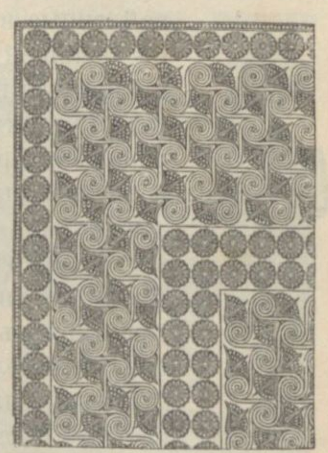

Критскій рѣзной камень. По Эвансу.

Куполообразныя гробницы обложены снаружи землей и представляютъ собой круглыя, похожія на пчелиные улья помѣщенія съ ложнымъ сводомъ, образуемымъ выступающими одинъ надъ другимъ горизонтальными рядами камней. Открытый проходъ въ холмѣ ведетъ ко входному порталу. Наиболѣе извѣстная и интересная изъ гробницъ этого рода—

сооруженіе, которому Павзаній, греческій писатель временъ римской имперіи, далъ названіе „Сокровищницы Атрея“. Отъ богатой отдѣлки трехугольника, устроеннаго надъ воротами для уменьшенія давленія, сохранились лишь обломки двухъ боковыхъ колоннъ, вырубленныхъ изъ темнозеленаго камня; они находятся частью въ Микенахъ, частью въ аѳинской, лондонской и мюнхенской коллекціяхъ (см. верхній рис. на этой стр.). Форма ихъ — такая же, какъ форма колонны на Львиныхъ Воротахъ. Онѣ утончаются книзу, а вверху лежитъ на нихъ капитель, состоящая изъ круглой подушки и карниза подъ нею, украшеннаго кольцомъ листьевъ. Стержень колонны обвитъ въ горизонтальномъ направленіи рядами полосъ, какъ бы лентъ, образующихъ зигзаги и украшенныхъ волнообразными завитками. Внутренность гробницы, въ которой „стѣны и потолокъ сливаются между собой“, была обита, какъ это можно заключить по еще сохранившимся въ стѣнахъ дыркамъ и бронзовымъ гвоздямъ, металлическими украшеніями, вѣроятно, бронзовыми розетками. Она имѣетъ 15 метровъ вышины и столько же въ діаметрѣ. Въ другой куполообразной гробницѣ, открытой въ Микенахъ г-жой Шлиманъ, любопытна орнаментальная колонна, представляющая „микенское“ утонченіе книзу и, вмѣстѣ съ тѣмъ, снабженная дорическими каннелюрами. Микенскія колонны считаются „истинными протодорическими колоннами“ также и по формѣ своихъ капителей. Куполообразная гробница въ Орхоменѣ, въ Беотіи, которую Павзаній принималъ за сокровищницу Минія, знаменита въ особенности узоромъ въ видѣ сѣти спиралей на своемъ потолкѣ зеленоватаго сланца. Въ этомъ узорѣ спирали постоянно чередуются съ вѣерообразными пальметтами, а среднія поля окаймлены полосой, усаженной розетками; строго выдержанное различіе между краями и внутренними полями можетъ быть разсматриваемо, какъ важная ступень дальнѣйшаго развитія египетскихъ потолочныхъ украшеній (см. нижній рис. на этой стр.).



Колонна „Сокровищницы Атрея“ въ Микенахъ. По Зибелю.



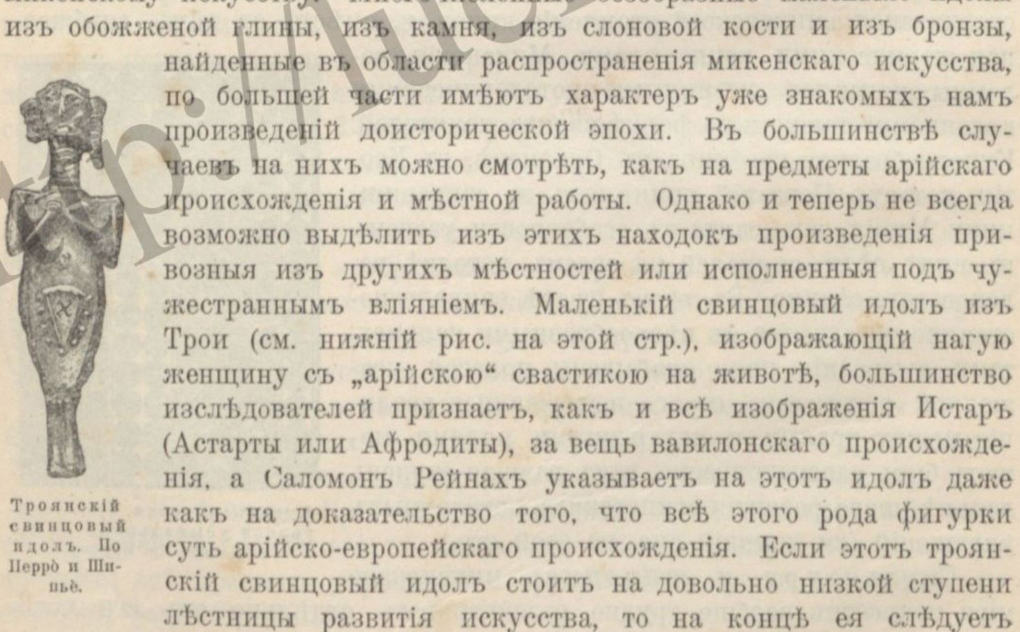
Кусокъ потолка куполообразной усыпальницы въ Орхоменѣ. По Брунну.

Скульптуру и живопись микенскаго міра искусствъ вообще трудно разсматривать отдѣльно отъ его художественно-ремесленныхъ производствъ. Искусство и художественное ремесло составляли въ немъ еще одно цѣлое. Впрочемъ, отсюда можно исключить нѣкоторыя произведенія скульптуры и живописи, не относящіяся къ предметамъ повседневнаго употребленія. Что касается до микенскаго ваянія, то памятники его — прежде всего маски покойниковъ въ

древнѣйшихъ гробницахъ, выбитыя изъ листового золота. Какъ бы ни были онѣ сдѣланы, механическимъ ли способомъ, или отъ руки, онѣ плотно облегали лица умершихъ, производятъ своими чертами и закрытыми глазами впечатлѣніе ужасающей правды и представляютъ собою первые опыты ваянія съ натуры (см. верхній рис. на этой стр.). Изъ числа новѣйшихъ находокъ въ микенскомъ кремлѣ заслуживаетъ вниманія въ особенности голова безбородаго человѣка, въ натуральную величину, изъ пористаго камня, съ отлично сохранившейся окраскою, отчасти напоминающей собою татуировку. Затѣмъ слѣдуетъ упомянуть объ изваяніяхъ двухъ львовъ въ натуральную величину, теперь безголовыхъ, на главныхъ воротахъ въ Микенахъ. Въ сравненіи съ вялыми общими формами вышеупомянутыхъ гробничныхъ рельефовъ, они представляютъ собою шагъ впередъ въ отношеніи тщательнаго изображенія мышцъ и оживленія поверхностей, насколько то было доступно болѣе зрѣлому микенскому искусству. Многочисленные безобразные маленькіе идолы изъ обожженой глины, изъ камня, изъ слоновой кости и изъ бронзы, найденные въ области распространенія микенскаго искусства, по большей части имѣютъ характеръ уже знакомыхъ намъ произведеній доисторической эпохи. Въ большинствѣ случаевъ на нихъ можно смотрѣть, какъ на предметы арійскаго происхожденія и мѣстной работы. Однако и теперь не всегда возможно выдѣлить изъ этихъ находокъ произведенія привозныя изъ другихъ мѣстностей или исполненныя подъ чужестраннымъ вліяніемъ. Маленькій свинцовый идолъ изъ Трои (см. нижній рис. на этой стр.), изображающій нагую женщину съ „арійскою“ свастикою на животѣ, большинство изслѣдователей признаетъ, какъ и всѣ изображенія Истаръ (Астарты или Афродиты), за вещь вавилонскаго происхожденія, а Саломонъ Рейнахъ указываетъ на этотъ идолъ даже какъ на доказательство того, что всѣ этого рода фигурки суть арійско-европейскаго происхожденія. Если этотъ троянскій свинцовый идолъ стоитъ на довольно низкой ступени лѣстницы развитія искусства, то на концѣ ея слѣдуетъ поставить женскую бронзовую фигурку, 19-ти сантим. вышиной, находящуюся въ берлинскомъ музеѣ; фигурка эта, какъ и многія ей подобныя, была найдена вѣроятно на Критѣ, и ея ниспадающее платье, ея волосы, заплетенные въ косу и спустившіеся на спину, ея полный бюстъ съ округлыми формами и широкій размахъ ея свободной позы



Микенская золотая погребальная маска. По Брунну.





Троянскій свинцовый идолъ. По Перро и Шипье.

производятъ впечатлѣніе поразительно-зрѣлаго произведенія (см. верхній рис. на этой стр.).

Съ микенской живописью знакомятъ насъ прежде всего фрагменты стѣнныхъ фресокъ. Но и въ картинахъ съ фигурами она ограничивается черными контурами и употребленіемъ трехъ красокъ: желтой, красной и синей. Въ виду древности той ступени развитія искусства, къ которой относятся эти картины, само собою понятно, что всѣ фигуры въ нихъ изображены профильно и безъ соблюденія перспективы. Вышеупомянутое изображеніе ловли быка происходитъ изъ дворца въ Тиринѳѣ: дикое животное, съ короткой головой и торчащими впередъ рогами, повернулось нѣсколько влѣво и быстро бѣжитъ. Мужчина, на которомъ, по микенски, нѣтъ ничего кромѣ передника и ремней на ногахъ, правой рукой схватилъ быка сзади за рога, и животное мчится съ нимъ изо всей силы; фонъ картины — синій, быкъ — желтый, съ красными пятнами. Въ одной изъ боковыхъ пристроекъ микенскаго кремля найденъ замѣчательный фрагментъ картины, на которомъ изображены люди съ ослиными головами, идущіе одинъ за другимъ и несущіе длинную жердь. Картина эта относится къ той зародышной порѣ греческой миѳологіи, которую Мильхгёферъ называетъ „полидемонизмомъ“. Микенскіе полулюди-полуослы могутъ считаться предками греческихъ сатировъ. Какъ и эти послѣдніе, они имѣютъ нѣсколько юмористическій характеръ. Другой фрагментъ, изображающій двухъ женщинъ, въ своей рѣзной зубчатой рамѣ производитъ впечатлѣніе настоящей станковой картины, хотя и написанъ на сырой извести. Къ такого же рода картинамъ въ широкомъ смыслѣ слова надо причислить живопись на каменной плитѣ, найденной Цунтасомъ въ одной куполообразной усыпальницѣ среди такъ называемыхъ „народныхъ могилъ“ въ Микенахъ. На среднемъ полѣ картины изображены пять воиновъ, въ шлемахъ и со щитами, идущіе вправо и мечущіе копья (см. нижній рис. на этой стр.). И здѣсь мы находимъ обведенныя черными контурами фигуры на бѣломъ фонѣ, иллюминированныя только желтою, красною и синею крас-


Бронзовая женская статуэтка микенскаго времени. По Перрò и Шипье.

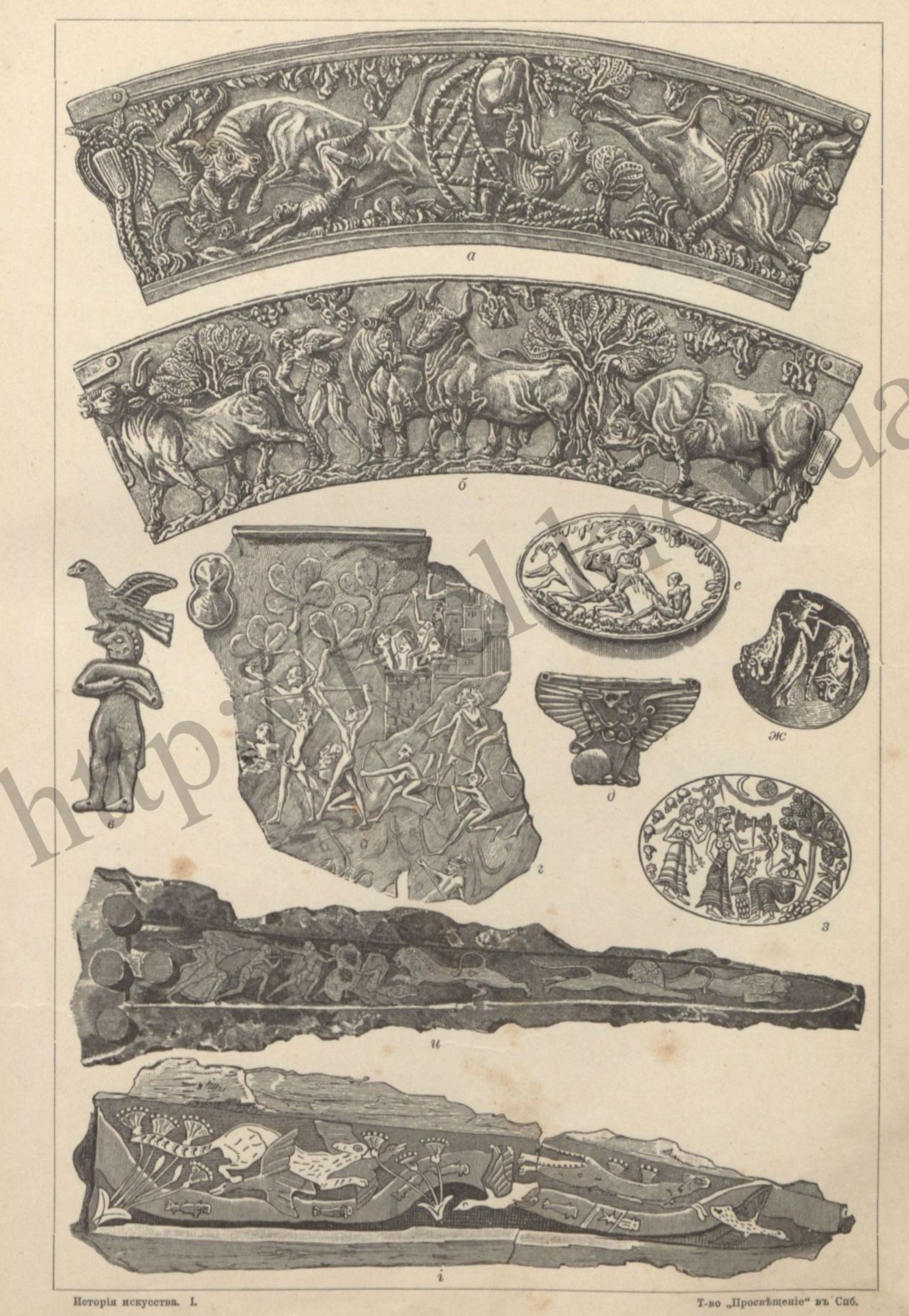

Воины на одной изъ микенскихъ могильныхъ стелъ. По Цунтасу (Ἐφημερίς, 1896).

ками. Забѣгая впередъ, надо также упомянуть о рисункѣ на „вазѣ съ воинами", найденной въ Микенахъ (см. рис. на этой стр.); на немъ, кромѣ шести отступающихъ воиновъ и стоящей позади нихъ плачущей женщины, изображены еще пять героевъ, наступающихъ съ поднятыми вверхъ копьями въ рукахъ, — фигуры, совершенно сходственныя съ воинами, нарисованными на вышеупомянутой стелѣ, не только по одеждѣ и вооруженію, но и по формамъ. Какъ и во всѣхъ произведеніяхъ микенскаго искусства, фигуры эти — стройныя, съ тонкими ногами, съ длинными шеями и носами. Поэтому и камень, и ваза, о которыхъ мы говоримъ, подтверждаютъ мѣстное происхожденіе микенскаго стиля. Наиболѣе зрѣлыя изъ сохранившихся произведеній микенскаго искусства принадлежатъ, однако, къ категоріи рѣзьбы на камнѣ, золотыхъ дѣлъ мастерства и художественнаго гончарнаго дѣла.



Обломокъ микенской вазы съ изображеніемъ воиновъ. По Фуртвенглеру и Лёшке.

Рѣзьба на камнѣ оставила по себѣ почти во всей области распространенія микенскаго искусства образцы въ гравированныхъ вглубь печатяхъ и предметахъ украшенія. Такъ какъ ихъ находили впервые на греческихъ островахъ, то имъ дано названіе островныхъ. По этимъ памятникамъ древности, начиная съ критскихъ, можно прослѣдить переходъ отъ эгейскаго искусства къ микенскому, отъ ὀбразныхъ письменъ къ буквамъ, отъ простыхъ орнаментовъ и изображеній животныхъ и людей къ охотничьимъ и военнымъ сценамъ, отъ стараго вѣрованія въ демоновъ — къ греческому героическому миѳу. Что касается до формъ, то въ изображеніяхъ, рѣзанныхъ на печатяхъ и на каменьяхъ, служившихъ украшеніями, мы находимъ, въ періодѣ зрѣлости микенскаго искусства, хорошо понятыя, только чрезчуръ длинныя фигуры съ тонкой, „осиною" таліей, находимъ живыя и выразительныя движенія, какія обычно встрѣчаются во всѣхъ отрасляхъ этого искусства; въ костюмѣ изображенныхъ мужчинъ видимъ передники, похожіе на купальные штаны, въ костюмѣ женщинъ — постоянно повторяющіяся широкія, ниспадающія одѣянія; нерѣдко замѣтна склонность къ симметричности, которая здѣсь, какъ и повсюду, непосредственно приводила къ геральдическому стилю. Къ наиболѣе цѣннымъ памятникамъ этого рода принадлежатъ два овальныхъ камня для золотыхъ перстней, найденные въ одной изъ древнѣйшихъ микенскихъ гробницъ. На одномъ изображена охота на оленей, на другомъ битва (см. прилагаемую таблицу: „Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастер-



 Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастерства.
По Брунну (ж, и), Перро и Шипье (а, б, г, е), Рейхелю (з) и Шухардту (в, д, і).

ства“, фиг. *е*). На каменной печати изъ Крита представленъ демонъ съ ослиной головой, несущій на перекинутомъ черезъ плечо шестѣ добычу охоты, — *pendant* къ людскимъ фигурамъ съ ослиною головою, которыя мы видѣли въ микенскихъ фрескахъ (та же табл., фиг. *ж*). Извѣстное изображеніе на золотомъ кольцѣ, представляющее группу женщинъ съ цвѣтами въ рукахъ, подъ деревомъ, еще не объяснено удовлетворительно (та же табл., фиг. *з*).


Полипъ. Микенская золотая бляха. По Шухардту.

Произведенія золотыхъ дѣлъ мастерства, найденныя въ числѣ памятниковъ микенской культуры, даютъ возможность наглядно прослѣдить въ ней всѣ ступени развитія орнаментики и пластики. Отъ гладкихъ діадемъ до-микенскаго искусства Трои, не отличавшихся въ своихъ частностяхъ разнообразіемъ формъ, до золотыхъ кубковъ Вафіо надо было пройти длинный путь. Выбитые изъ листового золота предметы, найденные въ древнѣйшихъ гробницахъ Микенъ, орнаментированы выпуклыми концентрическими лиственными вѣнками съ розетками въ видѣ звѣздъ и цвѣтковъ нарцисса, съ вилообразными и спиральными линіями во всевозможныхъ варіаціяхъ, иногда согнутыми въ три и четыре колѣна. Рядомъ съ этимъ, съ самаго начала являются, какъ особенность микенскаго искусства, орнаментальные мотивы, взятые изъ мѣстной природы. Главную роль играетъ полипъ или сепія (см. верхній рис. на этой стр.); ея восемь закручивающихся щупалецъ настолько подходятъ къ стилю спиральнаго орнамента, что ихъ, пожалуй, можно считать породившими этотъ стиль. Карлъ Тюмпель указываетъ на то, что сепія считалась священною въ смыслѣ животной демонологіи, и съ полнымъ основаніемъ видитъ въ ней родоначальницу Лернейской Гидры. Изъ растительнаго царства заимствована форма украшеній въ видѣ вѣерообразныхъ листьевъ (см. нижній рис. на этой стр.) и вѣнковъ изъ листьевъ, какъ самыхъ простыхъ, такъ и самыхъ сложныхъ очертаній. На другихъ предметахъ изъ листового золота встрѣчаются фигуры цѣлыхъ животныхъ — оленей, кошекъ, лебедей, орловъ, — иногда парами, на подобіе гербовъ. Головка одной золотой шпильки представляетъ собой цѣлую фигуру хорошо сформированнаго каменнаго барана. Къ представителямъ мѣстной фауны иногда присоединяются фантастическія существа Египта и Малой Азіи. Сфинксы (см. таблицу „Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастерства“, фиг. *д*) и грифы встрѣчаются ничуть не рѣдко. Иногда попадаются и человѣческія фигуры, чаще другихъ довольно плохо моделированная фигура нагой женщины, окруженная


Микенская золотая бляха въ формѣ листа. По Шухардту.

летающими голубями: это — богиня Истаръ-Астарта-Афродита; ея нагота, по толкованію Рейхеля, вовсе не символъ женственности, а связана съ миѳомъ, вѣроятно еще до-семитическаго происхожденія, о путешествіи этой богини въ преисподнюю для искупленія душъ. Поэтому предметы подобнаго рода надо считать амулетами, сопровождавшими умершихъ въ могилу и обезпечивавшими для нихъ загробную жизнь (см. ту же таблицу, фиг. *в*). Элементы большинства этихъ орнаментныхъ мотивовъ найдены также на золотыхъ и серебряныхъ сосудахъ, происходящихъ изъ шахтообразныхъ усыпальницъ. Только украшеніе одного обломка серебрянаго кубка сильно уклоняется отъ орнаментаціи этого рода. Рельефъ на немъ изображаетъ оборону города, подъ стѣнами котораго сражаются стрѣльцы изъ лука и пращники (та же табл., фиг. *г*). Горы, деревья, крѣпость, своей малой взаимной связью въ смыслѣ ландшафта напоминаютъ произведенія поздне-ассирійскаго искусства. Но длинныя фигуры сражающихся, въ отношеніи своей героической наготы, соразмѣрности членовъ тѣла и живости движеній, не имѣютъ ничего подобнаго себѣ въ искусствѣ этой эпохи. Наиболѣе драгоцѣнными художественными произведеніями изъ числа найденныхъ въ древнѣйшихъ шахтообразныхъ усыпальницахъ надо признать клинки кинжаловъ. Изъ такъ называемой четвертой гробницы происходятъ, между прочимъ, пять бронзовыхъ клинковъ съ рисунками, живо и естественно выполненными золотою и серебряною насѣчкой. На одномъ изъ этихъ клинковъ, съ одной стороны изображенъ левъ, преслѣдующій антилопу, а съ другой—пять охотниковъ, борющихся со львомъ (та же таблица, фиг. *и*). Главная вещь изъ пятой гробницы — клинокъ съ золотою и серебряною выкладкою на обѣихъ сторонахъ, изображающею животныхъ въ родѣ кошки, нападающихъ на утокъ (та же таблица, фиг. *і*). Дѣйствіе происходитъ на рѣкѣ, въ водахъ которой плаваютъ рыбы, а на берегу растутъ цвѣты; но среди нихъ не видно ни папируса, ни лотоса. Это изображеніе вообще напоминаетъ до нѣкоторой степени живопись на полу въ Телль-эль-Амарнѣ, но, какъ съ основательностью замѣчаетъ Шухардтъ, египетскій кинжалъ изъ гробницы царицы Аа-готепъ походитъ на этотъ кинжалъ только тѣмъ, что также орнаментированъ. Эти металлическія инкрустаціи имѣютъ весьма важное значеніе, такъ какъ даютъ нѣкоторое понятіе о техникѣ и языкѣ формъ, съ которыми были выполнены, или, по крайней мѣрѣ, задуманы работы по металлу, прославленныя Гомеромъ, особенно знаменитый щитъ Ахиллеса, воспѣтый въ Иліадѣ. Такъ напр. золотой виноградникъ съ серебряными лозами и черненными гроздьями мы легко можемъ представить себѣ выполненнымъ техникою плоскихъ рисунковъ на микенскихъ клинкахъ. Наконецъ, въ высшей степени любопытны два кубка (та же табл., фиг. *а* и *б*) изъ куполообразной усыпальницы въ Амиклахъ (Ваѳіо). Они покрыты рисунками выбивной работы, превосходящими по силѣ, натуральности и жизненности изображеннаго все, что было создано ис-

кусствомъ раньше цвѣтущей поры Эллады. Представлена сцена ловли дикихъ или полудикихъ быковъ. На одномъ рисункѣ она происходитъ спокойно: нагой поселянинъ привязалъ за лѣвую заднюю ногу ревущаго быка, который покорно даетъ вести себя. Рисунокъ второго кубка, напротивъ того, полонъ жизни и движенія. Одинъ изъ быковъ сопротивляется, и его пришлось охватить сѣтью; другой быкъ сильнымъ прыжкомъ сбрасываетъ со своей спины одного изъ ловцовъ, а другого поднялъ на рога. Можно смѣло сказать, что ни современное этимъ рисункамъ египетское, ни современное имъ месопотамское искусство, не были въ состояніи изобразить въ боковомъ раккурсѣ профильную фигуру столь вѣрно и точно, какъ изображенъ здѣсь поселянинъ, падающій со спины быка; и при этомъ—какое отвращеніе отъ всякой схематизаціи натуры, сколько тщательности въ передачѣ мускулатуры человѣческаго тѣла и животныхъ, сколько чутья къ прелести разнообразныхъ мотивовъ движенія!

Произведенія микенской художественной керамики, послѣ того, какъ мы познакомились съ великолѣпными произведеніями золотыхъ дѣлъ мастерства, даютъ намъ очень мало новаго. Съ тѣхъ поръ, какъ Фуртвенглеръ и Лёшке издали въ 1886 г. свой классическій трудъ „Микенскія вазы“, число вновь найденныхъ осколковъ вазъ по меньшей мѣрѣ удвоилось, но, въ сущности, они только подтвердили исторію развитія микенскаго гончарнаго искусства, эскизно набросанную этими учеными. Микенскія вазы, расписанныя матовыми красками по глянцовитому или неглянцовитому фону, относятся къ болѣе древнему періоду, чѣмъ раскрашенныя лаковыми красками. Эти послѣднія составляютъ особенность всего греческаго искусства, включая въ него и микенское. Вазы, расписанныя матовыми красками, сформованы по большей части, а расписанныя лаковыми красками рѣшительно всѣ на гончарномъ кругѣ. Глиняные сосуды, раскрашенные лаковыми красками, можно раздѣлить на четыре класса, изъ которыхъ два первые, развивавшіеся параллельно, древнѣе двухъ остальныхъ. Сосуды перваго класса покрыты сплошь черной лаковой краской, по которой роспись произведена матовыми бѣлой и темнокрасной красками. На вазахъ второго класса—фонъ бѣлый или темнокоричневый, а рисунки исполнены темнокоричневой лаковой краскою и кое-гдѣ тронуты бѣлою. Сосуды третьяго класса свидѣтельствуютъ о значительномъ шагѣ впередъ, сдѣланномъ горшечнымъ производствомъ. Ихъ глина лучше, гладкая поверхность блеститъ теплыми желтоватыми тонами, украшенія написаны лаковой краской, принимающей всевозможные оттѣнки отъ желто-бураго до черно-бураго, причемъ подробности пройдены бѣлою краскою. Въ четвертомъ классѣ, который уже выходитъ за предѣлы микенской культуры, желтый фонъ болѣе матоваго или зеленоватаго тона, а въ орнаментаціи, исполненной лаковыми красками, встрѣчается снова красная.

Что касается до содержанія орнаментаціи первыхъ двухъ классовъ,

то микенскій стиль является въ немъ уже вполнѣ развитымъ: на ряду съ узорами, состоящими изъ спиралей и другихъ извивающихся линій, мы находимъ въ ней мотивы, заимствованные изъ мѣстной приморской природы, каковы напр. волны, рыбы, морскія звѣзды, акалефы, раковины, кораллы, полипы (см. верхній рис. на этой стр.); послѣдніе встрѣчаются особенно часто, причемъ ихъ щупальцы во всевозможныхъ изгибахъ, какіе только можно придумать, охватываютъ бока сосудовъ; употребляются также мотивы растительнаго царства — побѣги плюща, вѣтки деревьевъ, цвѣты лиліи, части пальмы, съ которой микенскіе мореплаватели, конечно, должны были познакомиться въ какой-нибудь изъ областей распространенія ихъ культуры. Въ стилѣ третьяго класса, вмѣстѣ со всѣми этими орнаментами, уже усвоенными микенскимъ золотыхъ дѣлъ мастерствомъ, являются линейные узоры, происхожденіе которыхъ ошибочно приписываютъ ткацкому ремеслу, и чаще встрѣчаются фигуры птицъ, четвероногихъ, рѣже людей, какъ на описанной выше вазѣ съ воинами, но никогда не встрѣчается грифовъ, сфинксовъ, львовъ и настоящихъ египетскихъ цвѣтовъ лотоса. Рейнахъ замѣчаетъ, что и животныя геральдическаго стиля, попадающіяся въ орнаментаціи сосудовъ четвертаго класса, — отнюдь не заимствованія съ Востока, какъ это принимали до сего времени.



Глиняная ваза изъ Талиса. По Фуртвенглеру и Лёшке.

Значеніе этой микенской орнаментики для исторіи развитія древняго искусства разъяснено преимущественно изслѣдованіями Ричля. Во всякомъ случаѣ, этотъ ученый совершенно правъ, признавая особенное развитіе растительнаго орнамента самостоятельнымъ художественнымъ дѣломъ „микенцевъ", въ которомъ они имѣютъ право считаться предшественниками эллиновъ. Дѣйствительно, въ микенскомъ искусствѣ мы впервые встрѣчаемся съ свободно-вьющимися усиками растеній, впервые видимъ узоры, составленные изъ непрерывно изгибающихся и прерывающихся растительныхъ стеблей, — узоры, чуждые всему восточному искусству, но свойственные всему эллинскому и послѣ-эллинскому искусству (см. нижній рис. на этой стр.).



Микенская глиняная ваза. По Фуртвенглеру и Лёшке.

Участь, которую уготовило микенскому искусству „переселеніе дорянъ, особенно ясно отражается именно въ живописи на вазахъ. Микенскій стиль смѣняется геометрическимъ, съ важнѣйшей разновидностью котораго мы познакомимся, когда будемъ говорить о такъ называемомъ дипилонскомъ стилѣ. Этотъ послѣдній, однако, развился отнюдь не изъ микенскаго стиля, а совершенно самостоятельно. Въ настоящее время, особенно послѣ изслѣдованій Бёлау, намъ извѣстно, что геометрическій стиль вѣроятно и на греческой почвѣ существовалъ прежде микенскаго, что онъ, будучи, такъ сказать, „народнымъ“ стилемъ, всегда былъ на ней въ употребленіи совмѣстно съ микенскимъ, и что послѣ того, какъ микенская культура угасла, снова сдѣлался нераздѣльно господствующимъ и сталъ развиваться далѣе. Какъ мы уже видѣли, микенская орнаментика не была свободна отъ чуждыхъ, преимущественно египетскихъ вліяній. Къ египетскимъ сѣткамъ спиралей и рядамъ цвѣтовъ лотоса присоединялись египетскіе сфинксы и азіятскіе грифы. Въ микенскихъ гробницахъ найдено довольно много чисто-египетскихъ предметовъ, а Флиндерсъ Петри доказалъ присутствіе въ Египтѣ немалаго количества микенскихъ произведеній, свидѣтельствующихъ о торговыхъ сношеніяхъ, существовавшихъ между сѣвернымъ и южнымъ берегами восточной части Средиземнаго моря. Роль посредника въ этихъ сношеніяхъ часто игралъ островъ Критъ. Однако греческія героическія сказанія повѣствуютъ, что „данайцы, братья египтянъ“, прибыли въ Аргосъ, и никто не станетъ оспаривать того, что герои Иліады и Одиссеи принадлежали сами къ народу мореплавателей.

Но какъ ни убѣдительно, какъ ни остроумно защищалъ Гельбигъ еще въ 1896—97 гг. взглядъ, будто наиболѣе характеристичные изъ главныхъ предметовъ микенскихъ художественно-промышленныхъ производствъ суть издѣлія, вывезенныя изъ Финикіи, мы не можемъ согласиться съ этимъ ученымъ. Мы не усматриваемъ никакихъ связующихъ нитей между уцѣлѣвшими микенскими художественными произведеніями и дошедшими до насъ финикійскими, представляющимися во всѣхъ отношеніяхъ болѣе поздними и менѣе оригинальными. Всѣ главныя произведенія микенскаго искусства, включая сюда и обломки описанныхъ выше кубковъ, серебрянаго и золотого изъ Вафіо, представляютъ однимъ лишь имъ принадлежащій стиль арійско-европейскаго происхожденія въ своемъ основаніи. Бруннъ совершенно справедливо замѣчаетъ: „Ничто здѣсь не напоминаетъ намъ ни египетскаго, ни ассирійскаго искусства, ни также кипрскихъ работъ смѣшаннаго стиля, тогда какъ, напротивъ того, мы не находимъ здѣсь ничего, что сколько-нибудь противорѣчило бы греческому характеру въ самомъ общемъ его смыслѣ“.

Конечно, по „микенскому вопросу“ разрѣшены далеко не всѣ загадки. Будущія открытія покажутъ, дѣйствительно ли слѣдуетъ искать центральный пунктъ эгейско-микенскаго искусства на Критѣ, а не на

континентѣ, равно какъ и то, можно ли сводить различіе между стилями, наблюдаемыми въ микенскомъ искусствѣ, къ вытѣсненію значительно болѣе древней „пелазгійской“ культуры грубѣйшею ахейской (Риджвей), или же слѣдуетъ считать древне-европейское „мужицкое искусство“, никогда вполнѣ не вытѣсненное, мостомъ черезъ пропасть, отдѣляющую до-эллинское искусство на греческой почвѣ отъ эллинскаго.

Во всякомъ случаѣ, пока новыя открытія не доставятъ намъ лучшихъ данныхъ, чѣмъ уже имѣющіяся, мы будемъ, вмѣстѣ съ Брунномъ, Фуртвенглеромъ, Лёшке, Мильхгеферомъ, Шухардтомъ, Рейнахомъ, Перро, Эвансомъ и многими другими извѣстными археологами, признавать микенское искусство національнымъ для до-дорическаго населенія восточной Греціи и острововъ Эгейскаго моря, — искусствомъ, сохранившимъ свой національный характеръ благодаря тому, что всѣ чужіе элементы, которые къ нему несомнѣнно притекали, оно перерабатывало самостоятельно и по большей части совершенно поглощало.

2. Доисторическое искусство Сиріи (Финикіи, Кипра и Палестины).

Сирія, лежащая между Месопотаміей и Средиземнымъ моремъ, между Египтомъ и Малой Азіей, съ самаго начала своей исторіи, какъ въ художественномъ, такъ и въ политическомъ отношеніи, поперемѣнно попадала въ зависимость отъ того или другого изъ своихъ могущественныхъ сосѣдей, которые намъ извѣстны, какъ старѣйшіе изъ художественныхъ народовъ всего міра. Обращаясь взорами за море, Сирія очутилась, по крайней мѣрѣ въ первомъ тысячелѣтіи до Р. Х., въ роли распространительницы достояній египетской и вавилонско-ассирійской культуръ, какъ она ихъ понимала, — распространительницей при помощи своихъ судовъ до самаго дальняго запада сѣверной Африки и южной Европы, и даже еще дальше. Жители ассирійской береговой полосы, на долю которыхъ выпала эта роль, были финикійцы, эти „царственные купцы“ до-эллинскаго періода древняго міра. Кипръ, островъ мѣди и кипарисовъ, единственный большой островъ по близости сирійскаго берега, само собою разумѣется, былъ занятъ древнѣйшими изъ финикійскихъ колоній.

Кипрское искусство, на раннюю связь котораго съ микенскимъ мы уже указали, представляется въ первой половинѣ перваго тысячелѣтія до Р. Х. лишь вѣтвью финикійскаго. Обращаясь къ континенту, то же самое можно сказать относительно Палестины, граничившей на югѣ сирійской области съ Финикіей. Евреи тѣмъ болѣе были вынуждены держаться искусства своихъ ближайшихъ родичей и сосѣдей, что, съ развитіемъ у нихъ понятія объ единомъ, личномъ, но невидимомъ божествѣ, они поставили себѣ задачу, рядомъ съ которой не могла идти самостоятельная переработка египетскихъ и вавилонскихъ художественныхъ элементовъ.

Обыкновенно было принято считать, что древнѣйшія изъ уцѣлѣв-

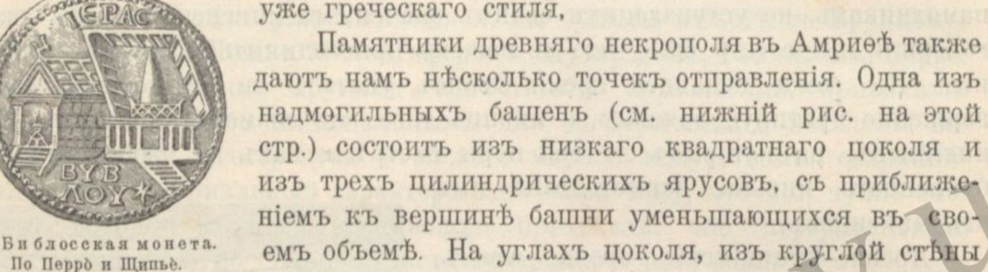
шихъ произведеній **финикійскаго искусства**, за исключеніемъ нѣкоторыхъ стѣнъ, сложенныхъ изъ тесанныхъ призматическихъ камней, и сооруженій въ скалахъ, лишенныхъ всякихъ украшеній, относятся никакъ не дальше, чѣмъ къ первому тысячелѣтію до нашей эры; но въ послѣднее время нѣкоторые изслѣдователи, во главѣ которыхъ стоитъ заслуженный археологъ Гельбигъ, вообразили, что имъ удалось открыть финикійское искусство второго тысячелѣтія до Р. Х., и притомъ въ памятникахъ, не уступающихъ своимъ значеніемъ микенскимъ. Мы уже говорили выше (стр. 251), что не можемъ присоединиться къ этому мнѣнію. Въ самое недавнее время Эвансъ указалъ на возможность совершенно противуположнаго, а именно того, что знаменитая азбука финикійцевъ, на которыхъ до сей поры смотрѣли какъ на изобрѣтателей буквеннаго письма, заимствована ими отъ микенцевъ.


Развалины храма въ Амриѳѣ. По Ренану.

Древне-финикійскіе города: Арадъ, Мараѳъ (нынѣ Амриѳъ), Гебалъ (впослѣдствіи Библосъ), Сидонъ, Тиръ, длиннымъ рядомъ тянулись съ сѣвера къ югу по узкой береговой полосѣ, между поросшимъ кедрами Ливаномъ и голубымъ Средиземнымъ моремъ, нерѣдко выступая изъ этого ряда на прибрежные острова. До конца втораго тысячелѣтія, по части торговыхъ и другихъ сношеній первенствовалъ Сидонъ, вскорѣ послѣ 1000 г. до Р. Х. уступившій свое преобладаніе Араду на сѣверѣ и Тиру на югѣ. Достойные вниманія памятники древне-финикійскаго зодчества сохранились почти единственно въ Амриѳѣ, городѣ, родственномъ Араду. Изъ нихъ, прежде всего надо упомянуть объ остаткахъ нѣсколькихъ храмовъ. Но только одинъ изъ нихъ устоялъ донынѣ (см. рис. на этой стр.). Посреди двора, длиною въ 48 метровъ и шириною въ 55 метровъ, стѣны котораго высѣчены въ скалистой возвышенности, на подножіи, имѣющемъ 3 метра въ вышину, занимающемъ площадь около $5^1/_2$ квадратныхъ метровъ и составляющемъ одно цѣлое съ массой скалы двора, возвышается небольшой храмъ въ видѣ часовни, съ плоской крышей, съ тремя глухими стѣнами и съ одною, лицевою, открытой. Крыша, съ внутренней стороны слегка сводчатая, снаружи обведена египетскимъ карнизомъ и состоитъ изъ одной плиты. Другую часовню, находившуюся неподалеку отъ этой, Ренанъ нашелъ совершенно развалившеюся; тѣмъ не менѣе можно было убѣдиться, что вогнутая полоса ея карниза была орнаментирована египетскими уреями.

Изображеніе на одной библосской монетѣ позднѣйшей эпохи (см.

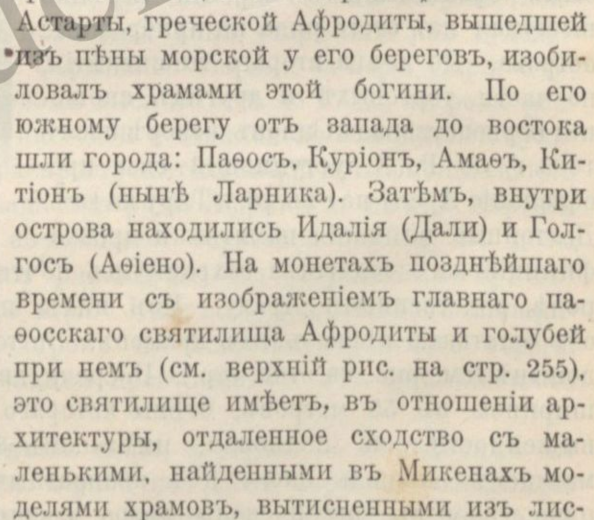
верхній рис. на этой стр.) доказываетъ, что настоящій финикійскій храмъ, обыкновенно помѣщавшійся на просторномъ дворѣ, составлявшемъ его главную часть, иногда заключалъ въ себѣ лишь священный символъ божества — натуральную глыбу метеора или искусственный конусообразный камень. На упомянутой монетѣ, справа, изображенъ священный дворъ храма съ возвышающимся на немъ конусообразнымъ камнемъ, слѣва — примыкающая ко двору часовня уже греческаго стиля.



Библосская монета. По Перро и Щипье.

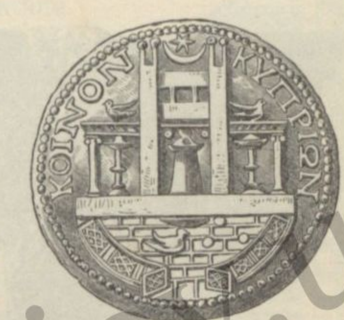
Памятники древняго некрополя въ Амриѳѣ также даютъ намъ нѣсколько точекъ отправленія. Одна изъ надмогильныхъ башенъ (см. нижній рис. на этой стр.) состоитъ изъ низкаго квадратнаго цоколя и изъ трехъ цилиндрическихъ ярусовъ, съ приближеніемъ къ вершинѣ башни уменьшающихся въ своемъ объемѣ. На углахъ цоколя, изъ круглой стѣны выступаетъ передней половиной туловища по льву. Оба верхніе яруса окружены рельефнымъ зубчатымъ карнизомъ съ вѣнцомъ ассирійскихъ уступчатыхъ зубцовъ. Здѣсь мы видимъ подражаніе ассирійскимъ образцамъ такъ же, какъ въ описанномъ выше храмикѣ подражаніе нѣкоторымъ египетскимъ формамъ.


Надгробная башня въ Амриѳѣ. По Ренану.



Кипръ, съ древнѣйшихъ временъ священный островъ финикійской Астарты, греческой Афродиты, вышедшей изъ пѣны морской у его береговъ, изобиловалъ храмами этой богини. По его южному берегу отъ запада до востока шли города: Паѳосъ, Куріонъ, Амаѳъ, Китіонъ (нынѣ Ларника). Затѣмъ, внутри острова находились Идалія (Дали) и Голгосъ (Аѳіено). На монетахъ позднѣйшаго времени съ изображеніемъ главнаго паѳосскаго святилища Афродиты и голубей при немъ (см. верхній рис. на стр. 255), это святилище имѣетъ, въ отношеніи архитектуры, отдаленное сходство съ маленькими, найденными въ Микенахъ моделями храмовъ, вытисненными изъ листоваго золота, и на которыхъ мы видимъ также сидящихъ голубей (см. нижній рис. на стр. 255). Это объясняется различнымъ образомъ. Одни изъ писателей видятъ въ средней, болѣе высокой части зданія лишь пристройку для входныхъ воротъ двора храма, тогда какъ другіе усматриваютъ въ изображеніи указаніе на то, что храмъ былъ раздѣленъ на три пространства, изъ которыхъ среднее было выше боковыхъ, въ родѣ египетской гипостильной залы, или, можетъ быть, микенскаго мужского мегарона.

Болѣе осязательные результаты раскопокъ на Кипрѣ получены по части орнаментики финикійскаго зодчества. Капители колоннъ, высѣченныя изъ одного и того же куска, какъ и ихъ стержни, встрѣчаются на Кипрѣ гораздо чаще, чѣмъ на континентѣ. Какъ здѣсь, такъ и тамъ, нѣтъ недостатка въ орнаментированныхъ стелахъ, пластинкахъ и другихъ предметахъ, знакомящихъ насъ съ финикійскою орнаментикою. Разумѣется, надо быть осторожнымъ, чтобы не приписать финикіянамъ остатковъ позднѣйшаго, греко-римскаго искусства, которыхъ встрѣчается не мало какъ на Кипрѣ, такъ и въ Сиріи. Но весьма поучительно, что восточные мотивы орнамента до такой степени вошли въ плоть и кровь художниковъ этихъ мѣстностей, что они до позднѣйшихъ временъ вносили ихъ въ греко-римскія формы.



Пафосская монета. По Перро и Шипьѐ.

На континентѣ, именно въ Гебалѣ, Ренанъ нашелъ капитель египетскаго характера, состоящую изъ круглаго стержня и гуська, а не подалеку отъ означеннаго мѣста, въ Эдде, — капитель, состоящую изъ кольца, подушки и четырехугольной плиты и напоминающую собою микенскую и болѣе позднюю дорическую капители. На Кипрѣ найдены болѣе богатыя и разнообразныя формы: изъ нихъ прежде всего укажемъ на нѣсколько капителей въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ (см. верхній рис. на стр. 256), происшедшихъ вѣроятно отъ египетскихъ капителей въ видѣ чашечки цвѣтка колокольчика и пальметтныхъ деревьевъ и представляющихъ собою зачаточную форму іонической капители. Повидимому, эти капители принадлежали не постройкамъ, а могильнымъ стеламъ и ничего не поддерживали. Весьма характерна капитель, изображенная на нижнемъ рис. на стр. 256. Надъ чашечкой съ обращенными въ разныя стороны волютами, между которыми вставленъ треугольникъ, украшенный изображеніемъ полумѣсяца и солнечнаго диска, лежатъ двѣ или три чашечки съ волютами, закрученными кверху, и въ срединѣ верхней чашечки помѣщенъ лучеобразный сирійскій кустъ лотоса, который мы уже видѣли въ Египтѣ (ср. стр. 167 и 168). Это преобразованіе и самостоятельное примѣненіе мотива „египетскаго пальметтнаго дерева“, какъ указываетъ на то Ричль, — единственное оригинальное художественное созданіе финикіянъ. Тотъ же мотивъ въ сокращенномъ видѣ мы встрѣчаемъ и въ собственно „финикійской пальметтѣ“, несчетное число разъ повторяющейся въ финикійскомъ искусствѣ. На двухъ алебастровыхъ плитахъ въ Луврѣ (см. рис. на стр. 257), найденныхъ въ Арадѣ, мы видимъ какъ-бы ковровый узоръ, соста-

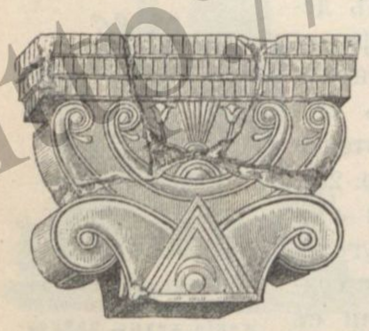

Вытисненное изъ золотого листка изображеніе храма, найденное въ Микенахъ. По Шухардту.

вленный изъ рядовъ этихъ пальметтъ. Плетенье изъ ассирійской ленты окаймляетъ этотъ узоръ. На одной изъ плитъ, въ нижней ея части, изображенъ крылатый сфинксъ, а на другой, составленное изъ финикійскихъ пальметтъ новое пальметтное дерево, подобное ассирійскому священному дереву, помѣщено между двумя поднимающимися на него грифами. Египетскій крылатый дискъ безчисленное множество разъ повторяется въ финикійскихъ орнаментахъ, часто въ соединеніи со змѣею-уреемъ; нерѣдко встрѣчается также древне-халдейское соединеніе полумѣсяца съ круглой звѣздой или съ солнечнымъ дискомъ. Какъ эти символы впослѣдствіи примѣщивались въ Финикіи къ греко-римской орнаментикѣ, — показываетъ намъ кусокъ фриза изъ храма въ Гебалъ-Библосѣ, хранящійся въ Луврскомъ музеѣ (см. верхній рис. на стр. 258).



Кипрская капитель. Съ фотографіи.

То же самое сочетаніе египетскихъ и ассирійскихъ мотивовъ, какъ въ зодчествѣ и орнаментикѣ, мы видимъ также и въ пластикѣ Финикіи и Кипра. Какъ долго египетское вліяніе сохраняло за собой руководящую роль на сирійскомъ континентѣ — доказываетъ саркофагъ Эхмуназара, найденный въ Сидонѣ и хранящійся въ Луврскомъ музеѣ (см. нижній рис. на стр. 258). Каменная крышка его, по египетскому обычаю, представляетъ собой подобіе муміи умершаго съ очевидно портретнымъ изображеніемъ головы. Весьма возможно, что это изваяніе исполнено руками египтянина. Однако его относятъ лишь къ началу IV вѣка до Р. Х.



Кипрская капитель. По Перрô и Шипьè.

Развитіе финикійской мелкой пластики па континентѣ Гёзè излагаетъ на основаніи терракоттовыхъ фигуръ, найденныхъ въ Финикіи. Отъ періода перваго владычества Египта надъ Финикіей ничего не сохранилось. Во всякомъ случаѣ, въ древнѣйшихъ терракоттовыхъ фигуркахъ замѣтно намѣреніе подражать ассирійскому искусству. Это ясно видно напр. въ небольшой колесницѣ, запряженной четверикомъ, въ Луврскомъ музеѣ. Лишь послѣ того, какъ въ саисскую эпоху Египта финикіяне снова подпали подъ его владычество, ихъ художники стали подражать болѣе мягкому египетскому стилю. Это выказывается преимущественно въ терракоттовыхъ фигуркахъ сидящихъ женщинъ съ египетскимъ головнымъ уборомъ и въ статуеткахъ бога-карлика Беса (см.

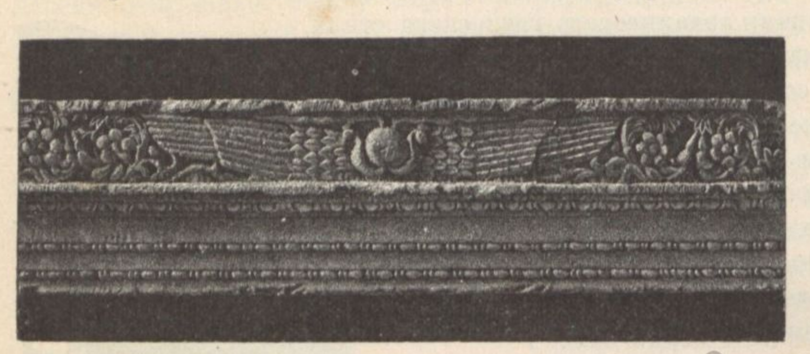
стр. 183). Но съ VI столѣтія до Р. Х. финикіяне начали подражать архаическому стилю грековъ. Это видно въ особенности въ женскихъ фигуркахъ во весь ростъ, въ іоническихъ костюмѣ и прическѣ. Само собою разумѣется, что, въ виду малой самостоятельности финикіянъ по части искусства, эти произведенія нельзя считать прототипами архаическаго греческаго стиля, за какіе принимали ихъ довольно долго. Финикіяне всегда были и оставались подражателями.


Финикійская алебастровая плита. По Перрò и Шипьè.

Подобный же ходъ развитія представляютъ кипрскія, изваянныя изъ мѣстнаго мягкаго известняка статуи, экземпляры которыхъ находятся во всѣхъ археологическихъ музеяхъ Европы, но большинство которыхъ попало въ парижскій Лувръ и, благодаря Чеснолѣ, въ нью-іоркскій музей. Внѣшняя особенность большинства этихъ статуй различной величины состоитъ въ томъ, что всѣ онѣ, хотя и изваяны съ лицевой стороны въ строго-фронтальномъ положеніи, однако имѣютъ характеръ полурельефовъ. Назначеніемъ ихъ было стоять прислоненными спиною одна къ другой или къ стѣнѣ, а потому ихъ задняя сторона не только оставлена не отдѣланною, но и нерѣдко представляетъ грубую плоскость, какъ будто все изваяніе было сзади приплюснуто во всю длину. Въ стилѣ этихъ статуй, вмѣстѣ съ ассирійскимъ или египетскимъ элементами съ самаго начала является еще третій элементъ, который можно назвать только греческимъ. Еще первобытные обитатели Кипра были родственны грекамъ, и вслѣдъ за финикійской колонизаціей острова съ юга послѣдовало заселеніе его эллинами съ сѣвера. Поэтому весьма возможно, что, какъ допускаетъ это Бруннъ, среди художниковъ, работавшихъ на Кипрѣ, вначалѣ было очень мало лицъ арійскаго происхожденія, и что они, подчиняясь вкусу заказчиковъ-финикіянъ, а также вслѣдствіе неимѣнія передъ глазами иныхъ образцовъ, держались въ VIII-мъ столѣтіи ассирійскаго, въ VII-мъ саисско-египетскаго художественнаго стиля, и только вь VI-мъ вѣкѣ, подъ вліяніемъ архаическаго греческаго искусства, получили опять самостоятельность. Для ассирійской эпохи Кипра характерна напр. мужская статуя нью-іоркскаго музея (см. рис. на стр. 259). Въ ней можно узнать семитическій овалъ лица, азіятскій головной уборъ, ассирійскую манеру изображать волосы на головѣ и бородѣ, длинную, спускающуюся внизъ безъ складокъ одежду; но въ ней замѣтно также и отклоненіе отъ ассирійскаго стиля, а именно въ бритыхъ усахъ, въ сглаженныхъ мышцахъ рукъ, въ небольшихъ складкахъ накину-


Финикійская алебастровая плита По Перрò и Шипьè.

той на плечи части костюма. Переходъ къ египетскому вліянію представляетъ другая мужская статуя того же музея. Въ головномъ уборѣ, бородѣ и волосахъ на головѣ еще выказывается ассирійскій стиль, но все туловище обнажено вплоть до бедеръ, отъ которыхъ спускается внизъ египетскій передникъ, а на шеѣ надѣто египетское украшеніе. Вполнѣ египетскій отпечатокъ имѣетъ третья мужская статуя того же музея. Ея безбородое лицо обрамлено египетской прической; египетскому переднику соотвѣтствуютъ и египетскіе браслеты; туловище облечено въ безрукавую сорочку, плотно прилегающую къ тѣлу (см. рис. на стр. 260). Въ болѣе позднихъ кипрскихъ статуяхъ египетскаго характера можно прослѣдить, какъ постепенно углы рта и глазъ начинаютъ, въ манерѣ эллинскаго архаизма, оттягиваться къ вискамъ, подбородокъ болѣе выступать впередъ, высокіе головные уборы и прически исчезать. Наконецъ, являются фигуры совершенно греческія по типу, по одеждѣ и по ея складкамъ, какова напр. одна изъ мужскихъ статуй Луврскаго музея (см. рис. на стр. 261).


Фризъ Гебалъ-Библосскаго храма. Съ фотографіи Жиродона.


Саркофагъ Эхмуназара. Съ фотографіи Жиродона.

Блестящимъ образомъ процвѣтали въ Финикіи художественныя ремесла. До самой эпохи римскихъ императоровъ славились финикійскія ткани, особенно крашенныя сокомъ пурпурной улитки, открытымъ финикіянами; не менѣе славились и тонкія финикійскія издѣлія изъ цвѣтного стекла, которыя хотя и представляли собою съ VII вѣка подражаніе египетскимъ, однако, двѣ тысячи лѣтъ спустя, положили основаніе стеклянному производству Мурано. Менѣе значительно было въ Финикіи и на Кипрѣ гончарное дѣло. Тѣмъ не менѣе, въ историческомъ отношеніи, кипрская керамика чрезвычайно поучительна, такъ какъ мы,

вмѣстѣ съ Оберфальшемъ-Рихтеромъ, въ состояніи прослѣдить ее. начиная съ древнѣйшихъ доисторическихъ временъ. И здѣсь, въ сосудахъ, подражающихъ тыквамъ и плетенымъ корзинамъ. мы находимъ первоначальныя формы керамики. Затѣмъ появляются одна за другою разновидности стиля, которыя можно уподобить неолитическому стилю Европы, доисторическому Египта, древнѣйшему господствовавшему на островѣ Ѳерѣ и въ Аморгосѣ, равно какъ и развитому микенскому. Послѣднюю, до-финикійскую ступень представляютъ раскрашенные красной и черной красками сосуды (отъ 1200 до 900 г. до Р. X.), черепки которыхъ, найденные въ Китіонѣ вмѣстѣ съ желѣзными предметами, находятся нынѣ въ музеѣ Грасси, въ Лейпцигѣ. Въ кипрскихъ вазахъ финикійской эпохи кое-гдѣ замѣтно вліяніе современнаго имъ дипилонскаго стиля съ его геометрическимъ раздѣленіемъ поверхности на поля. Вмѣстѣ съ тѣмъ встрѣчаются концентрическіе круги, розетки, египетскіе вѣнки изъ цвѣтовъ и бутоновъ лотоса, отдѣльныя неумѣло-исполненныя фигуры человѣка и животныхъ, иногда даже фризы съ изображеніями животныхъ. Однако до высшей точки развитія кипрская керамика никогда не достигала.


Кипрская статуя въ ассирійскомъ стилѣ. По Чесволѣ.

Тѣмъ болѣе важную роль играли финикійско-кипрскія металлическія издѣлія, особенно щиты и плоскія чаши, украшенныя концентрическими кругами символическихъ орнаментовъ и изображеніями небесныхъ и земныхъ крылатыхъ существъ, рядовъ животныхъ, человѣческихъ фигуръ, охотничьихъ и военныхъ сценъ; и тѣ, и другія выдержаны въ ясно выраженномъ восточномъ стилѣ съ отпечаткомъ египетскаго и ассирійскаго вліяній то каждаго отдѣльно, то обоихъ вмѣстѣ. Выбитые изъ бронзы щиты, найденные лѣтъ десять тому назадъ въ гротѣ Зевса на Идѣ и описанные Гальбгерромъ и Орси, хранятся теперь въ Кандіи, въ тамошнемъ музеѣ. Съ Кипра происходятъ также остатки бронзоваго щита съ простымъ орнаментомъ, въ Луврскомъ музеѣ. Финикійскіе щиты Британскаго музея и Грегоріанскаго музея въ Ватиканѣ добыты изъ этрусскихъ гробницъ. Серебряныя и бронзовыя чаши этого рода украшены изображеніями частью выбивной, частью рѣзной работы. Серебряная чаша музея Кирхера въ Римѣ (см. рис. на стр. 262), на которой изображеніе въ совершенно египетскомъ духѣ сопровождается финикійской надписью, происходитъ изъ Палестрины; оттуда же добыты золоченыя серебряныя чаши той же коллекціи, на наружномъ краѣ которыхъ изображены въ египетскомъ стилѣ приключенія какого-то царя на охотѣ. Въ Цере, а именно въ гробницѣ Регулини-Галасси,

сокровищамъ которой Грегоріанскій музей въ Римѣ преимущественно обязанъ своимъ значеніемъ, найдена серебряная чаша, на которой по наружному краю идетъ полоса съ изображеніемъ пѣшихъ и конныхъ воиновъ, средній кругъ представляетъ охоту на львовъ, а внутренній — нападеніе двухъ львовъ на быка. Въ Дали, на Кипрѣ, найдена вызолоченная серебряная чаша Луврскаго музея, на которой изображены львы, грифы и крылатые сфинксы, сражающіеся съ людьми. Всѣ эти произведенія имѣютъ большую важность, такъ какъ, благодаря своему распространенію при помощи финикійской торговли по всѣмъ берегамъ Средиземнаго моря, не мало содѣйствовали перенесенію на нихъ восточныхъ художественныхъ формъ. Греческаго и даже микенскаго въ этихъ изображеніяхъ уже нѣтъ почти ничего, и мы находимъ въ нихъ единственно египетскіе и ассирійскіе мотивы, а потому считаемъ совершенно напраснымъ искать мѣсто ихъ изготовленія, какъ дѣлаетъ это Бруннъ, на островѣ Кипрѣ, а не на континентѣ. Еще въ Иліадѣ (гл. XXIII, ст. 741—745) описывается серебряная чаша, представлявшая „Сидонянъ искусныхъ изящное дѣло."


Кипрская статуя въ египетскомъ стилѣ. По Чесполѣ.

„Мужи ее финикійцы, по мглистому плавая понту,
Въ Лемносъ продать привезли, но какъ даръ предложили Θоасу".

Корабли финикіянъ перевозили „по мглистому понту" не только товары, но и переселенцевъ на дальній западъ извѣстнаго тогда міра. Славнѣйшею изъ финикійскихъ колоній, какъ извѣстно, былъ Карθагенъ, основанный въ 800 г. до Р. Х. Поселенія финикіянъ находились также на островахъ Сициліи, Сардиніи и Мальтѣ. Отъ до-римскаго времени въ Карθагенѣ сохранилось чрезвычайно мало памятниковъ, за исключеніемъ развалинъ городскихъ стѣнъ. Но смѣшанный египетскій, финикійскій, греческій и римскій стиль изображеній, уцѣлѣвшихъ на сѣверо-африканскихъ надгробныхъ камняхъ и обломкахъ разныхъ издѣлій, слабъ и не оказывалъ никакого вліянія. Отъ финикійскихъ храмовъ на Мальтѣ (Гагіаръ-Кимъ) и на небольшомъ сосѣднемъ островѣ Гоццо (Ла-Джигантейа) сохранились лишь остатки стѣнъ, частью циклопической, частью полигональной, частью мегалитической кладки, по которымъ можно различить почти только планы этихъ сооруженій. Въ нихъ замѣчательно яйцевидное закругленіе отдѣльныхъ покоевъ и употребленіе каменныхъ глыбъ поразительной величины, изъ которыхъ вырублены двери при входахъ и въ проходахъ.

Затѣмъ своеобразны „нурагены" въ Сардиніи. Это — высокія, круглыя сооруженія въ видѣ усѣченныхъ конусовъ, сложенныхъ приблизительно горизонтальными рядами грубо-отесанныхъ камней; массивная стѣна колоссальной толщины такого сооруженія заключаетъ въ себѣ одно, а иногда и нѣсколько помѣщеній, похожихъ на пчелиные ульи и соединенныхъ между собой проходами и лѣстницами; потолокъ у нихъ —

сводчатый, образованный рядами камней выдвигающихся впередъ одинъ надъ другимъ. Остатки такихъ построекъ сохранились сотнями, и изъ нихъ многія, соединенныя между собой стѣнами, иногда, напр. въ Орту, образуютъ (по реставраціи Шипьѐ) нѣчто въ родѣ небольшой крѣпости; прежде ихъ считали гробницами или храмами, но теперь всѣ единогласно признаютъ, что онѣ служили если не жилищами, то сокровищницами, или убѣжищами на случай опасности. Къ подобнымъ сооруженіямъ можно причислить „талайоты" на Балеарскихъ островахъ, имѣющіе совершенно такое же устройство. „Нурагены" и „талайоты" въ прежнее время считались произведеніями финикіянъ, нынѣ же ихъ приписываютъ сѣверо-африканскимъ переселенцамъ до-карѳагенской эпохи, которые, какъ это доказываютъ многочисленные найденные здѣсь предметы, имѣли торговыя сношенія съ финикіянами и карѳагенцами. Дѣйствительно, чисто-сардинскія бронзовыя фигурки обитателей „нурагеновъ", представляющія по большей части воиновъ или охотниковъ и находящіяся въ музеѣ Кальяри, по своей натуралистичности и непосредственности, а вмѣстѣ съ тѣмъ и по варварской простотѣ и угловатости совершенно примитивной работы, не имѣютъ ничего общаго съ финикійскимъ стилемъ.


Кипрская статуя въ греческомъ стилѣ. Съ фотографіи Жиродона.

Вліяніе финикійскаго искусства распространилось къ востоку не дальше береговой полосы Сиріи. Тутъ лежала Палестина, священная страна Ветхаго Завѣта. Особенное вниманіе, возбуждаемое постройкою іерусалимскаго храма въ ряду вопросовъ исторіи древне-еврейскаго искусства, объясняется вліяніемъ религіи евреевъ на духовную жизнь человѣчества. Между тѣмъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ остатковъ стѣны на горѣ Сіонѣ или Моріа, о древности которыхъ еще ведутся споры, не осталось почти никакихъ слѣдовъ еврейскаго искусства до-александрійской эпохи. Описаніе храма и дворца Соломона въ третьей книгѣ Царствъ (гл. 5—8) не оставляетъ однако никакого сомнѣнія въ томъ, что возвести эти сооруженія Соломонъ поручилъ финикійскимъ зодчимъ. Тирскій царь Хирамъ, между 1000—900 г. до Р. Х., удовлетворяя просьбѣ своего друга, Соломона, предоставилъ въ его распоряженіе неограниченное число камнетесовъ и плотниковъ; благодаря простой случайности, Хирамомъ звали и литейщика, котораго Соломонъ вызвалъ къ себѣ изъ Тира, „дѣлателя мѣди и исполнена художества, и разума, и вѣдѣнія, еже дѣлати всяко дѣло мѣдяное" (3 кн. Царствъ, гл. 7, ст. 14). Храмъ Соломона представлялъ въ планѣ три двора. Въ окружавшей его внѣшней стѣнѣ заключался

доступный для всѣхъ и каждаго передній дворъ, называвшійся „дворомъ язычниковъ“. Другая, болѣе высокая стѣна съ мѣдными вратами, выходившими на востокъ, югъ и сѣверъ, окружала второй дворъ — „дворъ евреевъ“. Третья стѣна, съ воротами, расположенными противъ воротъ второй стѣны, огораживала болѣе возвышенный „дворъ священниковъ“. На задней западной сторонѣ этого внутренняго двора стояло зданіе собственно храма, состоявшее изъ башнеобразныхъ воротъ, изъ открытыхъ сѣней, изъ высокаго „святилища“ и изъ кубовиднаго „святого святыхъ“, гдѣ хранился ковчегъ Завѣта со скрижалями заповѣдей. Фундаментъ и стѣны оградъ были сложены изъ большихъ каменныхъ глыбъ, стѣны храма — изъ тесаннаго камня; колонны дворовъ, крыша и деревянная обшивка святилища были кедроваго, а полы еловаго дерева. Но всѣ эти матеріалы были покрыты богатою облицовкой изъ листового золота. Въ третьей книгѣ Царствъ (гл. 6, ст. 29) говорится: „на всѣхъ стѣнахъ храма около ваянія написа подобіемъ херувимовъ, и финики, и изваянна происницающая внутрь уду и внѣ уду“; дополненіемъ этому указанію можетъ служить видѣніе Іезекіиля (гл. 41, ст. 18); „финикъ посредѣ херувима: два лица херувиму: лице человѣческо къ финику сюду и сюду, и лице львово къ финику сюду и сюду“. Кто, читая эти слова, не подумаетъ о месопотамскомъ „священномъ деревѣ“ съ крылатыми фигурами по его бокамъ? Здѣсь могли играть нѣкоторую роль древне-вавилонскія преданія, занесенныя въ Халдею изъ Ура еще Авраамомъ. Наоборотъ, архитектура храма, безъ сомнѣнія, пользовалась главнымъ образомъ египетскими формами уже по тому одному, что это были единственныя, какими владѣли финикіяне въ столь древнее время, до ассирійскаго завоеванія. Попытки реставраціи храма, при которыхъ Шипье принимаетъ это обстоятельство въ надлежащее соображеніе, во всякомъ случаѣ слѣдуетъ считать не болѣе, какъ произвольными измышленіями.



Финикійская серебряная чаша, найденная въ Палестринѣ. По Перро и Шипье.

Дворецъ Соломона описанъ нѣсколько точнѣе, чѣмъ храмъ. Колонны кедроваго дерева играли главную роль какъ въ сѣняхъ, такъ и въ галереяхъ дворца, равно какъ и въ его залѣ, о которой говорится: „и покры досками кедровыми домъ свыше надъ странами столповъ, и число столповъ четыредесять и пять, по пятинадесяти рядъ.“ Изъ литейныхъ работъ Хирама въ Іерусалимѣ особенно упоминается о двухъ: вопервыхъ,

о парѣ орнаментированныхъ „столповъ“ при входѣ въ храмъ, вышиною въ четырнадцать локтей, съ капителями вышиной въ пять локтей, получившихъ названія „Іахинъ“ и „Воасъ“; одни считаютъ ихъ свободно стоявшими колоннами, другіе—частями сооруженія; вовторыхъ, упоминается такъ называемое „море ліяно“ въ притворѣ священниковъ — исполинскій бассейнъ для воды въ формѣ плоской чаши, поддерживаемый хребтами двѣнадцати быковъ, расположенныхъ въ видѣ круга и обращенныхъ головами кнаружи. Херувимы внутри „святая святыхъ“, вышиною въ десять локтей, съ крыльями въ пять локтей длины, были оливковаго дерева и позолочены. Имѣли ли они человѣческій или звѣриный образъ, или представляли собою двупородныя существа, какъ херувимы въ видѣніи Іезекіиля, — неизвѣстно. Во всякомъ случаѣ, эти крылатыя изваянія іерусалимскаго храма способствовали тому, что фантастическіе образы, созданные месопотамскимъ искусствомъ, разнообразно варіируемые, удержались въ искусствѣ до нашего времени.

3. До-эллинское искусство Малой Азіи (гиттитское, фригійское, ликійское и др. искусства).

Въ Сѣверной Сиріи мы находимъ первобытныя своеобразныя культуру и искусство, которыя, при помощи образныхъ письменъ и на основаніи общихъ стилистическихъ признаковъ, можно прослѣдить съ сѣвера до границъ Малой Арменіи, съ запада до самаго сердца Малой Азіи и до іоническихъ береговъ Средиземнаго моря, но средоточія которыхъ находились, повидимому, на мало-азійской почвѣ. Еще Райтъ и Сайсъ, а въ особенности Перро и Шипье, отстаивали мнѣніе, что носителями этой культуры и этого искусства были „гиттиты“ (геѳиты, хеты), которымъ въ XIV вѣкѣ до Р. Х. приходилось вести тяжкія войны съ египтянами и которые были извѣстны также евреямъ и ассиріянамъ. Пухштейнъ сомнѣвался въ этомъ и предлагалъ наименовать носителей этой культуры псевдогиттитами. Но со временъ П. Іенсена, который впервые разобралъ письмена этого народа и доказалъ, что онъ — родоначальникъ нынѣшнихъ арійскихъ армянъ, называвшихъ себя „гатійцами“, едва ли можно сомнѣваться, что „общеизвѣстное названіе гиттиты соотвѣтствуетъ названію гатійцы.“ Какъ бы то ни было, мы говоримъ объ искусствѣ тѣхъ гатійцевъ, письмена которыхъ, по Іенсену, были въ употребленіи между 1300—550 г. до Р. Х. Развалины произведеній гиттитскаго или гатійскаго зодчества, состоящія изъ стѣнъ нерѣдко циклопической кладки, свидѣтельствуютъ объ исчезнувшемъ могуществѣ и великолѣпіи. Издѣлія прикладного искусства, среди которыхъ заслуживаютъ вниманія амулеты, обѣщаютъ привести въ будущемъ къ неожиданнымъ заключеніямъ. До сихъ поръ значеніе гиттитовъ въ исторіи искусства основывается лишь на монументальныхъ произведеніяхъ ихъ скульптуры. Остатки ихъ крупныхъ изваяній найдены лишь въ ограниченномъ числѣ; чаще встрѣчаются фигуры львовъ, передняя часть которыхъ изваяна

вполнѣ кругло, остальное же тѣло исполнено рельефомъ. Но всего важнѣе—гиттитскія пластическія произведенія полувозвышенной работы, въ особенности тѣ, которыя украшали ворота городскихъ стѣнъ или были изваяны на скалахъ въ священныхъ или достопамятныхъ мѣстахъ. Принадлежность всѣхъ этихъ памятниковъ одному и тому же искусству, которую энергичнѣе всѣхъ отстаивали Перро и его англійскіе предшественники, а опровергалъ Густавъ Гиршфельдъ, которую снова сталъ защищать Пухштейнъ и окончательно доказалъ Іенсенъ, выказывается уже въ одинаковомъ и равномѣрномъ развитіи костюма изображенныхъ фигуръ, Сначала безбородые цари гиттитовъ носятъ высокую остроконечную шапку, короткую фуфайку и башмаки съ длинными носками, какъ это мы видимъ на всѣхъ памятникахъ этого народа. Впослѣдствіи остроконечная шапка становится принадлежностью боговъ, цари же довольствуются плоской шапкой и изображаются въ болѣе длинныхъ мантіяхъ; затѣмъ постепенно получаетъ право гражданства густая борода, и, въ заключеніе, одежда приближается къ ассирійской.

Въ отношеніи хронологіи этихъ изваяній мы пользуемся преимущественно изслѣдованіями П. Іенсена.

Два рельефа на скалахъ Карабели, близъ Нимфи, въ Лидіи, должно отнести къ концу второго тысячелѣтія до нашей эры. Они изображаютъ отдѣльныя мужскія фигуры, изъ которыхъ лишь одна хорошо сохранилась. Дѣйствительно ли это тѣ фигуры, которыя Геродотъ считалъ египетскими памятниками побѣдъ Сезостриса, — вопросъ нерѣшенный. Во всякомъ случаѣ, въ нихъ не замѣтно ничего египетскаго, но также нѣтъ ничего и ассирійскаго. Наиболѣе сохранившаяся фигура, въ остроконечной шапкѣ, въ обуви съ длинными носками, съ копьемъ и лукомъ, по своей приземистости и угловатости характеристична для древнегиттитскаго искусства.

Вѣроятно, довольно близкое сходство съ этими рельефами имѣетъ замѣчательный монументъ Эфлатунбунара, въ Ликаоніи. Его глухой кубовидный фасадъ увѣнчанъ монолитною плитою, на которой изображенъ солнечный дискъ съ громадными крыльями, простирающимися надъ всѣмъ памятникомъ. На отдѣльныхъ поляхъ представлены въ два ряда, одинъ надъ другимъ, отчасти подъ крылатыми солнечными дисками меньшихъ размѣровъ, вывѣтрившіяся теперь фигуры съ воздѣтыми руками. Руки, головы и верхнія части тѣла изображены en face, а ноги — въ профиль. Древность этого фантастическаго произведенія бросается въ глаза столько же, сколько и его гиттитскій характеръ.

Приблизительно къ 850 г. до Р. Х. относятся рельефы дворца въ Гюджюкѣ (Эйюкѣ) въ Каппадокіи. По его фасаду, справа и слѣва отъ входа, тянутся на цоколѣ каменные рельефы, изображающіе обряды богослуженія. Происходитъ поклоненіе быку. Божество стоитъ на двуглавомъ орлѣ, древнѣйшемъ изъ всѣхъ извѣстныхъ. Искусство гиттитовъ представляется здѣсь болѣе свободнымъ и зрѣлымъ, чѣмъ въ предыду-

щихъ памятникахъ. Чрезвычайно жизненно исполнены животныя (волы, овцы, львы); особенно замѣчательны головы львовъ, выступающія изъ угловъ стѣнъ вполнѣ скульптурально. Два сфинкса у воротъ имѣютъ видъ египетскихъ фигуръ въ ассирійскомъ вкусѣ; во всемъ остальномъ ассирійскаго вліянія не замѣтно.

Вѣроятно немногимъ моложе гюджюкскихъ рельефовъ знаменитыя изваянія на скалахъ въ большомъ открытомъ святилищѣ (Джасиликайя) Боггасъ-кёи, въ Каппадокіи. И здѣсь языкъ формъ все еще довольно свободенъ отъ ассирійскихъ оборотовъ; но по своему содержанію, эти изваянія, очевидно, подходятъ къ сирійскимъ и уже къ ассирійскимъ представленіямъ о божествѣ. Подобно описаннымъ выше рельефамъ Мальтаи (ср. стр. 226), они приводятъ насъ на небо, боги котораго стоятъ на животныхъ. Къ этимъ богамъ движутся длинныя процессіи низшихъ боговъ, среди которыхъ шествуетъ и царь; отдѣльные обряды и отдѣльныя фигуры изображены въ различныхъ мѣстахъ скалы. Жрецъ несетъ какъ-бы небольшой храмъ, увѣнчанный крылатымъ солнечнымъ дискомъ и подпираемый желобчатыми колоннами, волюты которыхъ загнуты книзу. Въ этихъ колоннахъ думали видѣть родоначальниковъ іоническихъ колоннъ, но Іенсенъ доказалъ, что здѣсь, какъ и въ группахъ знаковъ, встрѣчающихся въ другихъ мѣстахъ, мы видимъ лишь гиттитскіе іероглифы, относящіеся къ несущей фигурѣ, къ царю.


Гиттитскій рельефъ изъ Синдширли.
Съ фотографіи.

Старше ли или моложе описанныхъ остатковъ рельефъ на воротахъ Синдширли, въ сѣверной Сиріи, — трудно сказать, такъ какъ онъ сильно вывѣтрился. Іенсенъ склоненъ считать его относящимся къ немного болѣе раннему времени, чѣмъ 750 г. до Р. X., уже по тому одному, что на немъ люди представлены бородатыми, тогда какъ болѣе древнія фигуры не имѣютъ бороды. Изваянія въ Синдширли, поступившія въ Константинопольскій музей, представляютъ, между прочимъ, мужчину и женщину, совершающихъ жертвоприношеніе, воина на конѣ и стрѣльца изъ лука. На рельефѣ изъ Синдширли, находящемся въ Берлинскомъ музеѣ, кромѣ фигуръ воиновъ (см. рис. на этой стр.), изображены богъ охоты со львиною головой и крылатый богъ съ головою грифа; кромѣ козловъ, быковъ

и львовъ, мы видимъ здѣсь еще крылатыхъ грифа и сфинкса. Вслѣдствіе близости Ассиріи, сюда очевидно уже проникли во множествѣ месопотамскіе мотивы. Приблизительно современны этому произведенію львы при воротахъ въ Марашѣ и Альбистанѣ, на правомъ склонѣ Тавра; охота на львовъ въ Ордасѣ, близъ Малатійи, можетъ быть отнесена къ 712—708 гг. Ассирійскій характеръ обнаруживается въ этихъ произведеніяхъ все яснѣе и яснѣе.

Вполнѣ ассирійскимъ языкомъ формъ, хотя отчасти и съ иностраннымъ акцентомъ, говоритъ рельефъ, перенесенный въ Берлинскій музей изъ Сактшегёзу, въ сѣверной Сиріи. На немъ изображена царская охота на львовъ, нѣсколько напоминающая собою ассирійскіе рельефы временъ Саргонидовъ; однако, въ виду отсутствія въ этомъ изображеніи обуви съ длинными носками, сомнительно — принадлежитъ ли вообще это произведеніе гиттитамъ. Но рельефъ на скалѣ въ Ивризѣ (Ибризѣ), на границѣ Ликаоніи и Киликіи, — памятникъ гиттитскаго искусства VII вѣка до Р. Х. Передъ исполинскою профильною фигурою гиттитскаго бога неба, украшеннаго гроздьями винограда, стоитъ менѣе большая фигура поклоняющагося ему царя. Въ этомъ рельефѣ даже лѣпка мускуловъ на ногахъ — ассирійская. Близко походитъ на него рельефное изображеніе царя въ Борѣ, въ западной части Тавра.

Развитіе искусства гиттитовъ во всей ихъ области шло, повидимому, однимъ и тѣмъ же путемъ. За направленіемъ, въ которомъ вообще не замѣтно ассирійскаго вліянія, слѣдовало другое, воспринимавшее представленія, но еще не самый языкъ отъ формъ Ассиріи, и, наконецъ, третье, которое было уже не въ состояніи отдѣлаться и отъ ассирійскихъ формъ. Затѣмъ искусство гиттитовъ, столько же древнее, сколько и слабое, быстро подчинилось ранне-греческому духу, врывавшемуся къ нимъ съ запада; само же оно было слишкомъ безсильно и неустойчиво для того, чтобы играть сколько-нибудь значительную роль посредника между искусствами Востока и Запада.

Область нынѣшней Арменіи, на сѣверо-востокѣ Малой Азіи, какъ это установлено В. Белькомъ и Леманномъ, занимали въ 600 г. до Р. Х. и позже халды, владѣвшіе до-армянскими клиновидными письменами. Относительно произведеній ихъ искусства въ Ванѣ и его окрестностяхъ положительныхъ данныхъ вообще имѣется мало. Повидимому, ихъ каменнымъ сооруженіямъ своды были такъ же чужды, какъ и художественно-развитая система колоннъ. Подпорами балокъ служили круглые столбы безъ базъ и капителей.

Нѣсколько раньше и одновременно съ искусствомъ гиттитовъ, на сѣверѣ и западѣ полуострова, омываемаго Чернымъ, Эгейскимъ и Средиземнымъ морями, процвѣтало другое мало-азійское искусство, болѣе богатое зачатками развитія; создатели этого искусства, принадлежавшіе

несомнѣнно къ арійскому племени, были того же корня, что и эллины, и съ раннихъ поръ находились съ ними въ самыхъ разнообразныхъ сношеніяхъ. Но прежде чѣмъ развитіе этого искусства окончилось, весь западный берегъ Малой Азіи достался іонійскимъ эллинамъ, которые насадили на немъ или противупоставили родственной имъ до-греческой жизни настоящую ранне-греческую культуру.

На порогѣ этого мало-азійскаго искусства стоитъ громадное произведеніе скульптуры, которое еще древніе греки считали однимъ изъ чудесъ искусства, если не самой природы: въ нишѣ, высѣченной въ скалѣ на сѣверномъ склонѣ Сипила и имѣющей 10 метровъ вышины, изваяна изъ натуральной скалы круглая фигура женщины на тронѣ которую прежде принимали за Ніобею, воспѣтую Гомеромъ, а нынѣ признаютъ изображеніемъ матери боговъ, Цибелы, описаннымъ у Павзанія. По словамъ Павзанія, это изваяніе исполнено сыномъ Тантала. Слѣдовательно, находясь въ мѣстности, входившей потомъ въ составъ лидійскаго царства, оно принадлежитъ сказочной Фригіи Тантала и Пелопса, считавшихся предками микенскаго царя Агамемнона. Такимъ образомъ, микенское искусство Трои было также и древне-фригійскимъ; и дѣйствительно, могильное сооруженіе, находящееся вблизи Сипила и связанное съ именемъ Тантала, несмотря на нѣкоторыя различія, можетъ быть приравнено къ куполообразнымъ усыпальницамъ Микенъ. Снаружи оно представляетъ собою круглое цилиндрическое сооруженіе, сложенное гладко изъ многоугольныхъ камней съ коническою верхнею частью, увѣнчанною изваяніемъ символа жизни (фаллуса). Внутри оно имѣетъ стрѣльчатый сводъ, образуемый выступающими одинъ надъ другимъ горизонтальными рядами камней, и представляетъ глухую прямоугольную камеру съ правильнымъ соотношеніемъ отдѣльныхъ частей. Конусъ этой усыпальницы обвалился, такъ же, какъ и верхушки всѣхъ сосѣднихъ усыпальницъ. Символическія изображенія, изваянныя изъ краснаго трахита, которыя увѣнчивали его, разбросаны кругомъ.

Прочія произведенія искусства Малой Азіи, которыми мы должны здѣсь заняться, принадлежатъ послѣ-гомеровскимъ временамъ; слѣдовательно, древнѣйшія изъ нихъ относятся къ концу IX столѣтія до Р. Х.

Въ Лидіи, въ столицѣ которой, Сардахъ, съ начала VII вѣка (съ 694 г.) царили одинъ за другимъ Гигесъ, Ардисъ, Аліаттъ и Крезъ, наше вниманіе останавливаютъ на себѣ прежде всего древнѣйшіе могильные курганы. Надъ всѣмъ полемъ, занятымъ близъ Сардъ этими курганами, высится надгробный холмъ Аліатта, по словамъ Геродота не уступавшій египетскимъ пирамидамъ. Если эта усыпальница не достигала вышины величайшей изъ нихъ, то превосходила ее своимъ объемомъ. Въ этой земляной насыпи, отчасти покрытой каменною кладкою, отъ которой остались лишь скудные слѣды, скрывалась прямоугольная камера съ плоскимъ потолкомъ, устроеннымъ изъ длинныхъ мраморныхъ глыбъ, и проходъ къ ней, крытый хотя и грубымъ, но правильно-круглымъ

коробовымъ сводомъ. Въ исторіи торговыхъ сношеній, равно какъ и въ исторіи прикладного искусства, лидійскіе цари обезсмертили себя изобрѣтеніемъ и распространеніемъ монеты. Древнѣйшія монеты временъ Гигеса и Ардиса, выбиты изъ электрона, сплава золота и серебра, имѣли яйцевидную форму и только на одной сторонѣ были снабжены углубленными символическими изображеніями, въ числѣ которыхъ видное мѣсто занимала лисица. Полагаютъ, что усовершенствованіе, состоявшее въ томъ, что ихъ стали чеканить изъ чистаго золота, а изображенія на нихъ дѣлать, по крайней мѣрѣ съ одной стороны, выпуклыми, проникло сюда вѣроятно изъ сосѣднихъ іоническихъ городовъ, Милета и Эфеса, въ Сардахъ же оно нашло себѣ подражаніе еще при Аліаттѣ и Крезѣ. Рисунокъ на этой страницѣ представляетъ одну изъ такихъ древнѣйшихъ лидійскихъ монетъ съ углубленнымъ изображеніемъ лисицы, находящуюся теперь въ Британскомъ музеѣ.


Лидійская монета. По Перро и Шипье.

Болѣе важны, чѣмъ могильные холмы Лидіи, на ряду съ которыми можно поставить могилы Каріи и Мизіи (Трои), гробницы въ скалахъ въ восточныхъ странахъ Малой Азіи, рѣзко отличающіяся отъ произведеній гиттитскаго искусства. Очень важно, что оба рода памятниковъ мало-азійскаго искусства, возникшіе рядомъ одно съ другимъ довольно одновременно, въ области своего распространенія почти исключаютъ одинъ другого. Гробницы въ скалахъ на сѣверѣ Малой Азіи встрѣчаются въ Пафлагоніи, на югѣ полуострова — въ Ликіи, а внутри страны — во Фригіи, въ болѣе поздней по-гомеровской Фригіи, Фригіи временъ царя Мидаса.

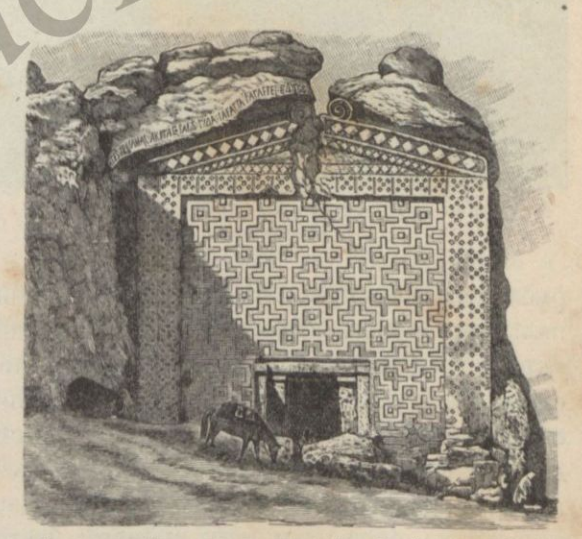
Для исторіи зодчества эти мало-азійскія горныя усыпальницы имѣютъ неоцѣнимое значеніе, такъ какъ чрезвычайно наглядно представляютъ намъ тотъ процессъ, которымъ формы деревянныхъ построекъ передавались постройкамъ изъ камня. Процессъ этотъ съ такой же ясностью можно прослѣдить развѣ только въ одной Индіи. Въ мѣстностяхъ Малой Азіи и Арменіи, изобиловавшихъ какъ лѣсомъ, такъ и дождями, развилась крыша съ фронтономъ на деревянныхъ стропилахъ. Дождливая погода требовала для сооруженія сѣдлообразной крыши, съ боковыми скатами, удобной для стока воды. Отвѣсныя передняя и задняя стороны двускатной крыши сами-собой превращаются въ фронтоны, а въ техникѣ плотничьяго дѣла берутъ при этомъ свое начало кровельныя стропила, передніе концы которыхъ образуютъ треугольникъ фронтона. Деревянныя постройки этого рода, въ которыхъ фронтонъ лицевой стороны нерѣдко выступалъ впередъ, образуя галлерею, подпираемую деревянными столбами, удовлетворяли, несмотря на свою недолговѣчность, потребностямъ жизни смѣнявшихся поколѣній. Но жилища умершихъ, предназначенныя для вѣчности, устраивались въ скалахъ, для приданія же имъ привычной привѣтливой внѣшности обиталища живыхъ людей, натуральная скала отдѣлывалась въ видѣ фасада деревяннаго жилища. Рель-

ефъ во дворцѣ Саргона, въ Ниневіи, изображающій разрушеніе храма съ фронтономъ въ армянскомъ городѣ (см. верхній рис. на этой стр.), доказываетъ, что уже въ 700 годахъ до Р. Х. въ Арменіи существовали храмы съ фасадами, увѣнчанными фронтономъ.

Фригійскіе фасады, высѣченные въ скалахъ, разбросаны близъ Кютагиджа (Kjutahijas) на пространствѣ 40 километр. въ длину по направленію съ сѣверо-востока на юго-западъ. Сѣверо-восточное городище фасадовъ въ скалахъ этой мѣстности извѣстно со времени путешествій Тексье, юго-западныя же усыпальницы близъ Айацинна (Ayazinn) открыты лишь въ 80-хъ годахъ Рамзаемъ. Въ новѣйшее время, Реберъ и Кёрте снова подвергнули изслѣдованію фригійскіе памятники въ скалахъ; одинъ изъ результатовъ этихъ изслѣдованій, особенно тѣхъ, которыя произведены Кёрте, состоитъ въ томъ, что не должно смѣшивать фасады, имѣющіе религіозное значеніе, съ могильными фасадами. Такъ называемую „Гробницу Мидаса“ (см. нижній рис. на этой стр.) и всѣ подобные ей фасады, орнаментированные геометрическимъ узоромъ, слѣдуетъ считать не усыпальницами, такъ какъ при нихъ нѣтъ погребальной камеры, а если и религіозными сооруженіями, то вмѣстѣ съ тѣмъ и памятниками умершихъ. Во всякомъ случаѣ, „Гробница Мидаса“, какъ видно изъ надписи на фригійскомъ, заимствованномъ отъ финикійскаго алфавитѣ, посвящена царю Мидасу, или сооружена для него. Подражаніе деревянной конструкціи выразилось здѣсь въ фальшивой двери, ведущей лишь въ плоскую нишу, въ каймѣ, обрамляющей фасадъ, а также въ формѣ фронтона. Кромѣ того, самый рисунокъ узора, не совсѣмъ подобный меандру, а состоящій изъ крестовъ, квадратовъ и четырехугольныхъ петель и покрывающій весь фасадъ, столь же легко могъ быть заимствованъ отъ подобныхъ орнаментовъ рѣзьбы по дереву, сколько и отъ

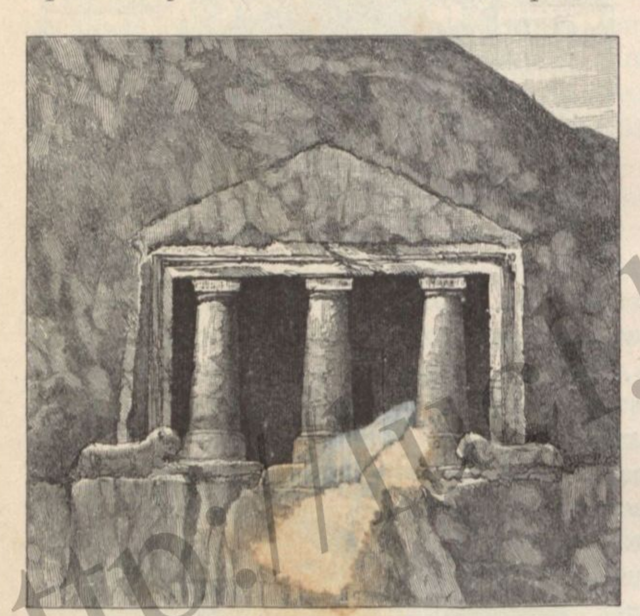


Ассирійскій рельефъ съ изображеніемъ древне-армянскаго храма съ фронтономъ. По Боттѣ.



Гробница Мидаса, во Фригіи. По Перро и Шипьѣ.

узоровъ на коврахъ, какъ это обыкновенно утверждаютъ. Подражанiе деревянной кровлѣ еще яснѣе видно въ фасадѣ Деликли-Таша. Къ важнѣйшимъ произведенiямъ этого рода принадлежитъ также памятникъ въ скалѣ близъ Арсланкайи. Онъ обработанъ съ трехъ сторонъ; на фронтонѣ его передней стороны находится сфинксъ, на фронтонѣ одной изъ боковыхъ сторонъ — грифъ, а на другой — левъ, поднявшiйся на заднiя лапы; въ нишѣ находится изображенiе великой матери боговъ, съ двумя львами по бокамъ. Это сооруженiе безусловно можно признать религiознымъ, и вся его орнаментацiя, хотя и мѣстнаго происхожденiя, но отъ нея уже вѣетъ греческимъ духомъ; то же самое должно сказать о фризѣ изъ пальметтъ и бутоновъ на фасадѣ въ Кючукъ-ясили-кайѣ, въ которомъ его ассирiйское происхожденiе выразилось столь же ясно, какъ и iоническiй характеръ.


Горная гробница въ Гамбаркайѣ. По Густаву Гиршфельду.

Наоборотъ, въ такъ называемомъ юго-западномъ некрополѣ встрѣчаются настоящiе гробничные фасады. Подражанiе жилью обнаруживается въ нихъ не столько во внѣшности, сколько во внутренности. Въ погребальномъ покоѣ обыкновенно бываютъ вырублены ложе и при немъ каменное изголовье. Важнѣйшая изъ такихъ усыпальницъ — такъ называемая „развалившаяся гробница“, фасадъ которой украшенъ довольно хорошо изваянными львами и двумя воинами въ латахъ, сражающимися съ чудовищемъ. Вышеупомянутые фасады съ геометрической орнаментацiей едва ли древнѣе всѣхъ другихъ, какъ это полагали до сего времени. Переходнымъ звеномъ является именно памятникъ въ Арсланкайѣ. Изъ всѣхъ этихъ произведенiй, повидимому, ни одно нельзя отнести къ болѣе раннему времени, чѣмъ VII вѣкъ до Р. X., и едва ли какое-либо изъ нихъ исполнено раньше разгрома лидiйскаго царства персидскимъ царемъ (546 до Р. X.). Въ той же мѣстности находится еще вторая, болѣе поздняя серiя гробницъ въ скалахъ, съ фасадами совершенно эллинскаго характера. До сихъ поръ полагали, что происхожденiе ихъ относится къ V и IV столѣтiямъ до Р. X. Однако Кёрте и Реберъ доказали, что онѣ принадлежатъ эпохѣ римскихъ императоровъ. Лишь одна изъ нихъ могла бы быть приписана промежуточ-

ной эпохѣ, именно гробница, открытая Кёрте близъ Кёкче-Киссика: по своему гладкому фасаду съ фронтономъ и по колоннамъ своей открытой галлереи она подходитъ ближе къ пафлагонскимъ гробницамъ въ скалахъ, чѣмъ къ болѣе древнимъ, фригійскимъ.

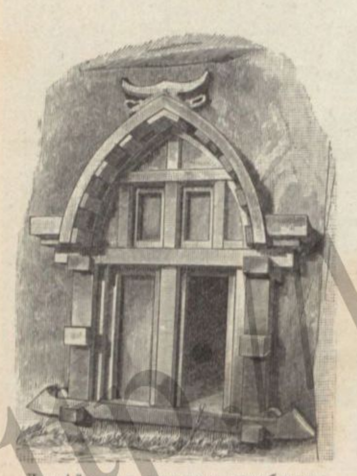
Эти пафлагонскія гробницы въ скалахъ, изслѣдованныя Густавомъ Гиршфельдомъ и отчасти имъ же открытыя, отличаются полугреческимъ стилемъ и погребальными покоями съ открытыми проходами къ нимъ, а также портиками на колоннахъ, въ томъ родѣ, какъ мы находимъ во Фригіи всего лишь однажды. Портикъ передъ гробницей въ Гамбаркайѣ (см. рис. на стр. 270) имѣетъ три, многіе изъ портиковъ въ Искелибѣ двѣ колонны, а одинъ изъ нихъ всего лишь одну колонну. Колонны съуживаются кверху, покоятся на массивныхъ подножіяхъ и, вмѣсто капителей снабжены четырехугольными плитами, а иногда и нѣсколькими плитами, лежащими одна на другой. Нѣсколько отличны только капители колоннъ четвертой гробницы въ Искелибѣ, состоящія изъ львиныхъ головъ.



Ликійская го[illegible]ная гробница съ трехугольнымъ фронтономъ. По Тексьè

Ликійскія гробницы въ скалахъ, самымъ тщательнымъ образомъ изслѣдованныя въ новѣйшее время и описанныя Бенндорфомъ, отличаются вполнѣ очевиднымъ подражаніемъ деревяннымъ постройкамъ. Хотя ни одна изъ нихъ не древнѣе гробницъ персовъ, многія моложе завоеванія Ликіи македонянами, а нѣкоторыя близки къ постройкамъ и изваяніямъ совершенно греческаго стиля, однако по своему типу онѣ относятся очевидно къ до-греческому періоду, и такъ какъ ничего подобнаго имъ не встрѣчается нигдѣ, то во всякомъ случаѣ слѣдуетъ считать ихъ національными ликійскими памятниками. Эти каменные фасады гробницъ и погребальныя постройки Ликіи представляютъ собою точныя копіи мѣстныхъ деревянныхъ бревенчатыхъ строеній. Въ нихъ можно ясно различить пороги, столбы, рамы, балки. Концы балокъ сильно выступаютъ наружу и иногда загнуты крючкообразно. Плоская, далеко выдающаяся впередъ кровля образуется плотно прилегающими другъ къ другу круглыми брусьями, на которыхъ покоятся доски настилки. Въ гробницахъ Ликіи, какъ напр. въ одной изъ гробницъ въ Хойранѣ, иногда можно распознать лишь фасадъ подобнаго деревяннаго дома, воспроизведеннаго изъ камня, а иногда, какъ въ другой хойранской гробницѣ, воспроизведены двѣ стороны дома и, наконецъ, иногда, какъ напр. въ Пинарѣ, три стороны, такъ что задняя стѣна сливается

со скалой; иной разъ, хотя и рѣдко, какъ напр. въ Феллосѣ, всѣ четыре стороны гробницы отдѣлены отъ скалы. Кровля этихъ гробницъ — вообще плоская, но встрѣчаются также въ значительномъ числѣ крыши съ фронтономъ. Фронтонъ имѣетъ видъ прямолинейнаго, но низкаго трехугольника, какъ напр. въ одной гроницѣ Антифеллоса (см. рис. на стр. 271). У одной изъ гробницъ въ Пинарѣ (см. рис. на этой стр.) фронтонъ — высокій, имѣющій видъ остроконечной арки, увѣнчанной бычачьими рогами. Одинъ каменный саркофагъ въ Антифеллосѣ представляетъ собой какъ-бы отдѣльно стоящій деревянный домъ, увѣнчанный остроконечной аркой; въ немъ удивительнымъ образомъ соединены не только стиль деревянной конструкціи со стилемъ каменной, но и общее впечатлѣніе готическаго стиля съ чисто-греческими отдѣльными украшеніями.


Ликійская горная гробница со стрѣльчатымъ фронтономъ. По Бенндорфу и Рейсу.

Переходъ отъ древне-ликійскаго времени къ греческому въ ликійской пластикѣ еще болѣе поучителенъ, чѣмъ въ зодчествѣ. Тѣмъ не менѣе лишь немногія изъ пластическихъ произведеній Ликіи производятъ впечатлѣніе чисто-греческихъ. Сюда причисляютъ рельефы развалинъ одной надгробной башни въ Тризѣ, въ особенности же пластическое украшеніе одной гробницы въ Ксантѣ, поступившее въ Британскій музей. Лежащіе львы, изъ которыхъ одинъ держитъ въ лапахъ молодого львенка, имѣютъ слишкомъ мягкія формы для того, чтобы ихъ можно было считать архаическими греческими изваяніями. Но герой, стоящій въ довольно спокойной позѣ и вонзающій мечъ въ поднявшагося на заднія лапы льва, не смотря на свою наготу, совершенно персидскій или даже халдейскій по своимъ формамъ и всей осанкѣ.

Эллинское искусство приведетъ насъ еще разъ въ Малую Азію. Заимствованія, сдѣланныя имъ въ пору его младенчества отъ мало-азійскихъ варваровъ, оно возвратило имъ съ избыткомъ. Но было бы ошибочно относить къ черезчуръ ранней эпохѣ періодъ обратнаго воздѣйствія Греціи на негреческую Малую Азію и видѣть въ упомянутыхъ выше пафлагонскихъ и фригійскихъ капителяхъ колоннъ, напоминающихъ то дорическую, то іоническую, то коринѳскую капители грековъ, не болѣе, какъ жалкія подраженія греческимъ образцамъ. Уже самое разнообразіе ихъ очертаній, свѣжее и самобытное, доказываетъ, что онѣ, подобно кипрскимъ капителямъ, скорѣе всего должны считаться начальными формами развитыхъ греческихъ орденовъ, хотя въ отдѣльныхъ случаяхъ онѣ и моложе этихъ послѣднихъ. Только благодаря взаимодѣйствію этихъ и имъ подобныхъ предшествующихъ ступеней на одной

и той же почвѣ мѣстнаго развитія и восточнаго вліянія, высокой художественной фантазіи эллиновъ удалось выработать ихъ три классическіе ордена.

IV. Древне-персидское искусство.

1. Искусство при Кирѣ и Камбизѣ.

Когда, послѣ паденія Вавилона (въ 538 г. до Р. Х.), вся Малая Азія подпала подъ власть великаго персидскаго царя Кира, а послѣ взятія Мемфиса (въ 525 до Р. Х.) священная страна Нила признала владычество Камбиза, сына Кира, арійская раса окончательно получила господство на земномъ шарѣ. Со временъ этихъ государей изъ рода Ахеменидовъ, персидское искусство вступаетъ въ поле зрѣнія историческихъ изслѣдованій. У этого сравнительно-юнаго искусства не было недостатка въ великолѣпіи и достоинствахъ, но оно еще меньше имѣло право назваться народнымъ, чѣмъ искусство Египта и искусство Месопотаміи, которыя, хотя и воздѣлывались главнымъ образомъ по волѣ царей, однако возрасли все-таки на національной почвѣ и широко проникли въ народъ. Древне-персидское искусство — скорѣе лишь искусственное, оффиціальное созданіе гордаго и побѣдоноснаго царскаго рода, который былъ столь честолюбивъ, что старался возвысить уровень культуры даже у побѣжденныхъ народовъ. Поэтому не удивительно, что ростъ этого искусства прекратился, лишь только побѣды Александра Великаго уничтожили могущество персидскихъ государей. Развившись, достигнувъ процвѣтанія и погибнувъ насильственной смертью въ теченіе двухсотъ лѣтъ (550—336 г. до Р. Х.), искусство персовъ было въ сущности искусствомъ немногихъ поколѣній.

Но распространеніе его въ пространствѣ было гораздо обширнѣе, чѣмъ во времени. Древнія царства Мидія и Эламъ были связаны съ Персіей болѣе прочными и многолѣтними узами, нежели провинціи, завоеванныя ею впослѣдствіи. Древнія столицы этихъ государствъ, Экбатана въ Мидіи и Суза въ Эламѣ, оставались любимыми резиденціями персидскихъ царей. Поэтому эти оба пункта мы должны были бы считать главными центрами персидскаго придворнаго искусства; между тѣмъ, въ Экбатанѣ, нынѣшнемъ Гамаданѣ, изъ остатковъ отъ великой эпохи Персіи до сей поры найдены только два подножія колоннъ и туловище льва, и сокровища парижскаго Лувра, добытыя Дьёлафуа въ Сузѣ, все-таки представляются болѣе цѣнными изъ открытыхъ памятниковъ персидскаго искусства. Но заботясь о завоеванныхъ столицахъ, властители изъ дома Ахеменидовъ не забывали и своей родины, лежавшей еще дальше къ юго-востоку. Киръ предпочиталъ родовую резиденцію своихъ предковъ, Пасаргады, остатки которой мы разыскиваемъ вмѣстѣ съ большинствомъ изслѣдователей, работавшихъ до насъ и послѣ

насъ, въ драгоцѣнныхъ развалинахъ долины верхняго теченія Польвара, близъ Мешедъ-и-Мургаба. Но Дарій основалъ, около 100 килом. къ югу отъ Пасаргадъ, новый великолѣпный городъ, Персеполь, для дворцовъ котораго повидимому и былъ впервые изобрѣтенъ собственно персидскій стиль. То, что было начато Даріемъ, продолжалъ въ его духѣ сынъ этого государя, Ксерксъ. Развалины Персеполя, подробнымъ изслѣдованіемъ которыхъ мы обязаны Тексье, Фландену и Косту, Штольцу и Дьёлафуа, до сихъ поръ остаются самымъ классическимъ памятникомъ персидскаго искусства.

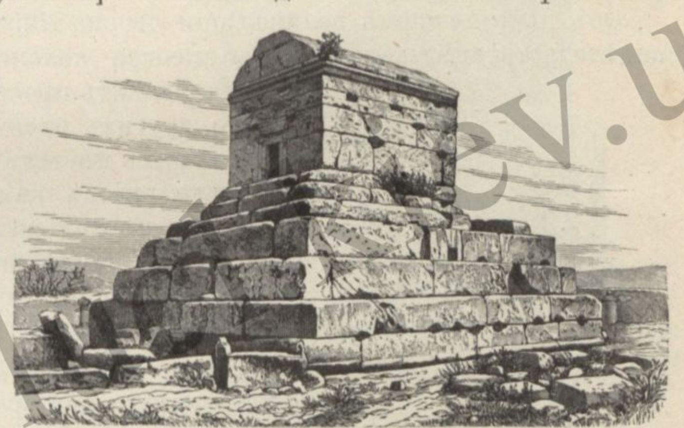
О до-персидскомъ искусствѣ Экбатаны и Сузы намъ извѣстно немногое. Геродотъ (I, 93) описываетъ городскія стѣны Экбатаны. Онѣ шли въ семь рядовъ, и зубцы каждаго ряда, возвышаясь надъ зубцами предыдущаго, отличались отъ нихъ своимъ цвѣтомъ, что повидимому было заимствованіемъ отъ разноцвѣтнаго окрашиванія террасъ месопотамскихъ храмовъ (ср. стр. 223). Напротивъ того, Полибій (X, XVIII, 9—10), описывая древній мидійскій царскій дворецъ въ Экбатанѣ, изображаетъ его деревянной постройкой, въ которой колонны, карнизы и стѣны были обложены серебромъ и золотомъ, хотя и были только кедровыя и кипарисныя. Такой деревянный дворецъ былъ высокъ, имѣлъ плоскую крышу, стройныя, просторно-разставленныя колонны съ широкими прямоугольными капителями и съ высокими и прочными подножіями. Персидскіе крестьянскіе дома на южномъ берегу Каспійскаго моря, видѣнные Дьёлафуа въ Мазендеранскомъ округѣ, и теперь еще носятъ на себѣ тотъ характеръ построекъ, изъ котораго, какъ кажется, образовался этотъ національный стиль древне-мидійскихъ дворцовъ.

Изображеніе стѣнъ Сузы находится на одномъ рельефѣ Сарданапала въ Куюнджикѣ; нѣкоторые рельефы на скалахъ, обильно снабженные надписями, даютъ намъ представленіе о до-персидскомъ стилѣ ваянія этого города. Одинъ изъ нихъ, по одѣянію и позѣ фигуръ, представляетъ отдаленное сходство съ памятниками гиттитовъ сѣверной Сиріи; въ другомъ можно ясно различить стиль болѣе поздняго вавилонскаго искусства, которому принадлежатъ также и небольшія глиняныя фигурки нагихъ богинь, найденныя какъ здѣсь, такъ и въ Месопотаміи.

Изъ произведеній эпохи Ахеменидовъ повсюду сохранились только гробницы и развалины дворцовъ. Гробницы или представляютъ собою отдѣльно стоящія сооруженія, или высѣчены въ скалахъ и украшены фасадами, какъ въ Египтѣ и Малой Азіи. Дворцы, возстановленіе которыхъ возможно благодаря этимъ, высѣченнымъ въ скалахъ, фасадамъ и сохранившимся колоннамъ и остаткамъ стѣнъ, служили или для жилья, или для пріемовъ: собственно, это были, какъ и нынѣ мы видимъ въ восточной Азіи, обнесенныя стѣнами мѣста съ садами, среди которыхъ отдѣльныя помѣщенія не соединялись въ одно цѣлое, какъ въ Ассиріи, а стояли одно рядомъ съ другимъ въ видѣ отдѣльныхъ построекъ. Все это были зданія съ плоской крышей на колоннахъ (архитравной кон-

струкціи), причемъ колонны были высокія, стройныя, разставленныя широко, и по своему числу и значенію играли во дворцахъ такую важную роль, какъ ни у одного другого народа. Колонны, углы и выступы стѣнъ, косяки дверей, оконъ и нишъ, равно какъ фундаментъ и лѣстницы были тесанные изъ камня, а именно изъ твердаго, сѣраго, иногда отливающаго желтизной известняка персидскихъ горъ. Самыя стѣны были сложены изъ кирпича, обыкновенно изъ кирпича, только высушеннаго на воздухѣ, а иногда просто изъ твердой глиняной массы. Антаблементъ колоннъ и крыша были плотничной работы. Деревянная кровля позволяла широко разставлять колонны; стройность формы каменныхъ колоннъ напоминала собою предшествовавшіе имъ деревянные столбы.

Какъ вышеупомянутый крестьянскій домъ новѣйшаго времени въ Мазендеранскомъ округѣ представляется для насъ прототипомъ мидійскаго деревяннаго дворца Экбатаны, такъ этотъ послѣдній, въ свою очередь, по замѣчанію Перрò, можетъ считаться прототипомъ такого персидскаго дворца, въ которомъ деревянные столбы замѣнены каменными колоннами. Но для развитія отдѣльныхъ формъ каменнаго сооруженія, иранскіе первообразы были недостаточны. Мы увидимъ, какъ, въ этомъ отношеніи, персидское придворное искусство пользовалось заимствованіями отъ сосѣдей Персіи, и вмѣстѣ съ каменнымъ зодчествомъ персовъ познакомимся также и съ ихъ пластикой — съ ваяніемъ рельефовъ, тѣсно связаннымъ съ этимъ зодчествомъ.

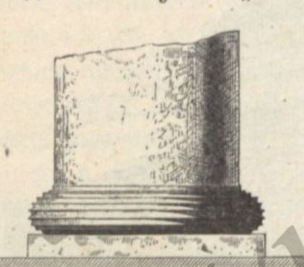

Гробница Кира близъ Мешедъ-и-Мургаба. По Дьёлафуа.

Развалины Пасаргадъ близъ Мешедъ-и-Мургаба относятся ко временамъ Кира и его сына Камбиза. Лучше всего сохранилась гробница Кира (см. рис. на этой страницѣ): это — усѣченная пирамида о шести уступахъ, стоящая среди двора, который нѣкогда былъ обставленъ колоннами; на верхнемъ уступѣ помѣщается самая гробница, въ видѣ домика съ фронтономъ. Это — единственный примѣръ постройки съ фронтономъ въ Персіи. Высота всего сооруженія — приблизительно 11 метровъ. Нижніе карнизы основанія и самой гробницы, равно какъ и главный ея карнизъ, имѣютъ греческій изогнутый профиль. Базы колоннъ, окружавшихъ дворъ, состоящія изъ покрытаго желобками вала и четырехугольнаго плинтуса, благодаря этимъ желобкамъ, представляютъ собою намекъ на базы іоническаго ордена (см. рис. на стр. 276).

Сомнѣніе, высказанное Перро по поводу мнѣнія Дьёлафуа, что во всемъ этомъ сооруженіи отражается вліяніе малоазійскихъ грековъ, точно такъ же не имѣетъ подъ собою почвы, какъ и возраженія Дьёлафуа противъ того, что это — дѣйствительно гробница Кира, описанная Страбономъ (XV, III, 7)

Подобно тому, какъ въ Малой Азіи сохранились надгробныя башни на ряду съ фронтонными гробницами, въ Пасаргадахъ, неподалеку отъ гробницы Кира, возвышается развалина надгробной башни 12 метр. вышины, сооруженной изъ хорошо пригнанныхъ другъ къ другу тесанныхъ камней, съ выступающими по угламъ столбами, и увѣнчанной зубчатой каймой. Совершенно такая же, но лучше сохранившаяся башня близъ Персеполя служитъ доказательствомъ того, что подобныя башни имѣли крышу въ видѣ усѣченной пирамиды.

Объ исчезнувшемъ великолѣпіи дворца Кира въ Пасаргадахъ теперь свидѣтельствуетъ „только одна высокая колонна"; базою ея гладкаго стержня служитъ простая круглая плита. Нѣсколько другихъ базъ еще покоются на своихъ прежнихъ мѣстахъ; кое-гдѣ уцѣлѣли также нѣсколько угловъ каменныхъ стѣнъ и нижнія части нѣсколькихъ дверныхъ косяковъ, на которыхъ видны ноги людей и грифовъ, слѣды находившихся тутъ рельефныхъ изображеній. Однако и по этимъ скуднымъ остаткамъ можно заключить, что дворецъ, основныя черты котораго повторяются всюду въ Персіи, состоялъ изъ прямоугольной центральной залы съ потолкомъ, подпираемымъ восемью колоннами, изъ портика о четырехъ колоннахъ и изъ боковыхъ помѣщеній съ каждой стороны залы. Надписи не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что это былъ дворецъ Кира; но въ немъ, повидимому, жилыхъ помѣщеній не было. Слѣдовательно, это былъ одинъ изъ вышеупомянутыхъ дворцовъ, служившихъ только для торжественныхъ пріемовъ.



База персидской колонны изъ Пасаргадъ. По Дьёлафуа.

Изъ памятниковъ **ваянія**, въ Пасаргадахъ заслуживаетъ вниманія главнымъ образомъ каменная плита, сохранившаяся отъ одного небольшого зданія. На ней находится рельефное изображеніе обоготвореннаго Кира (см. рис. на стр. 277). Царь представленъ стоящимъ и повернувшимся вправо. На немъ — узкое, плотно прилегающее къ тѣлу ассирійское одѣяніе безъ всякихъ складокъ, окаймленное тесьмою съ розетками и бахромой. Достойны вниманія египетскіе аммоновы рога въ уменьшенномъ видѣ, придѣланные надъ ушами Кира; поражаютъ также двѣ пары большихъ крыльевъ, какъ у ассирійскихъ боговъ, за его плечами; своеобразенъ и головной уборъ египетскихъ боговъ, изваянный надъ его головой. Вѣроятно, это произведеніе было исполнено при сынѣ Кира, Камбизѣ, который долго жилъ въ Египтѣ, и олицетворяетъ собою причисленіе великаго завоевателя къ лику боговъ. Но для этой цѣли у

художника не было въ распоряженіи туземныхъ формулъ, вслѣдствіе чего онъ держался ассирійскихъ и египетскихъ мотивовъ. Въ общемъ, профильное положеніе тѣла передано вполнѣ безупречно; грудь изображена такъ же правильно, какъ и голова, и только громадныя крылья кажутся скорѣе парящими сбоку и сзади туловища, чѣмъ органически приросшими къ спинѣ.

2. Искусство при Даріи, Ксерксѣ и ихъ преемникахъ.

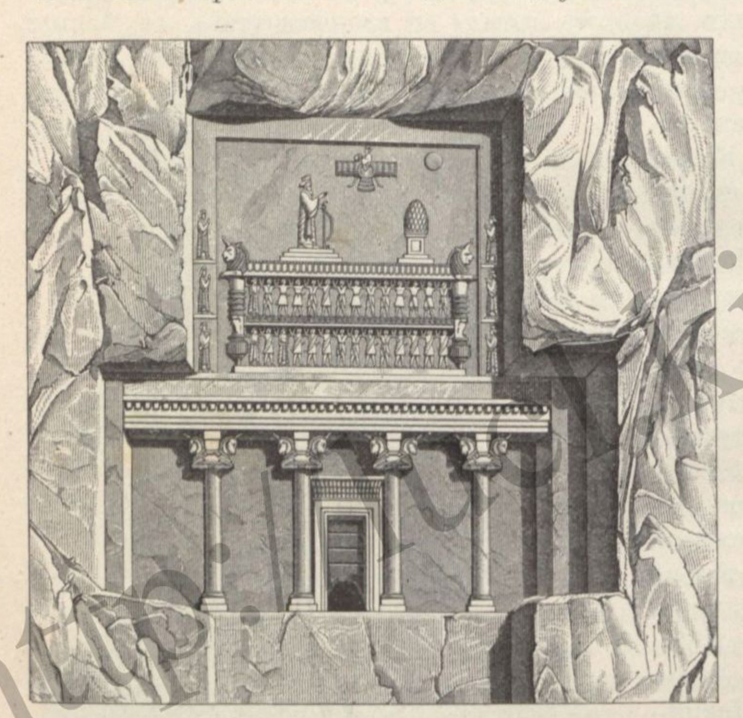
Въ развалинахъ Пасаргадъ имя Кира встрѣчается только въ надписяхъ, въ развалинахъ же Персеполя оно уже совершенно исчезаетъ, но тѣмъ чаще попадаются начертанія именъ Дарія I и Ксеркса I, къ которымъ лишь изрѣдка присоединяются имена позднѣйшихъ царей. Поэтому не подлежитъ никакому сомнѣнію, что развалины Персеполя содержатъ въ себѣ памятники дальнѣйшаго развитія персидскаго искусства при Даріи. Собственно говоря, изъ развалинъ въ окрестностяхъ древняго Персеполя интересны для насъ только дворцовая терраса въ резиденціи (нынѣшній Чиль-Минаръ или Тахтъ-и-Джемшидъ) и гробницы въ Накшъ-и-Рустемѣ.



Рельефъ Кира въ Пасаргадахъ. По Дьѣлафуа.

Кромѣ упомянутой выше надгробной башни (ср. стр. 276), мы находимъ въ Накшъ-и-Рустемѣ лишь фасадныя гробницы въ скалахъ. Къ четыремъ такимъ гробницамъ этой мѣстности (см. рис. на стр. 278) слѣдуетъ прибавить еще три такія же въ скалахъ позади большой террасы въ Персеполѣ. Древнѣйшая изъ нихъ — гробница Дарія въ Накшъ-и-Рустемѣ, признанная такою по находящейся на ней длинной надписи. Большую часть этого памятника занимаетъ подражаніе фасаду дома или дворца. Надъ нимъ, въ особомъ полѣ, помѣщено изображеніе двухэтажной художественно-исполненной тронной эстрады, на которой стоитъ царь, молящійся божеству свѣта. Фасадъ изображаетъ собою портикъ о четырехъ колоннахъ, ограниченный съ боковъ стѣнками. Дверь, ведущая

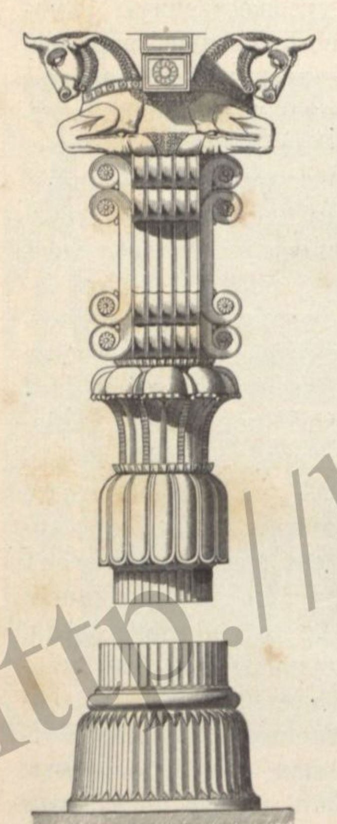
внутрь гробницы, занимаетъ все пространство между двумя средними колоннами. Надъ наличникомъ двери, имѣющемъ видъ тройной рамы, находится египетскій желобчатый, украшенный тройнымъ рядомъ листьевъ карнизъ, который играетъ роль украшенія дверей, оконъ и нишъ во всѣхъ персидскихъ зданіяхъ. Колонны состоятъ изъ базы въ видѣ вала, лежащаго на двухъ четырехугольныхъ плитахъ, изъ гладкаго круглаго стержня и изъ знаменитой персидской капители съ головами быковъ въ ея простѣйшемъ видѣ. На двухъ изваніяхъ передней части быковъ, обращенныхъ спинами одинъ къ другому, и на сѣдлообразной выемкѣ между ихъ шеями покоится короткая, выступающая впередъ поперечная балка, увѣнчанная плитой. На ней и на шеяхъ быковъ покоятся верхнія части фасада: архитравъ, состоящій изъ трехъ гладкихъ полосъ, карнизъ съ рядомъ зубцовъ и тянущійся надъ нимъ фризъ съ изображеніями идущихъ львовъ. Тронная эстрада верхняго поля, независимо отъ своихъ архитектурныхъ подпоръ, поддерживается двумя, расположенными одинъ надъ другимъ, рядами двадцати-восьми человѣческихъ фигуръ въ разнородныхъ одеждахъ, съ поднятыми вверхъ руками. Изъ надписи видно, что эти фигуры суть олицетворенія двадцати-восьми областей персидской монархіи. На эстрадѣ стоитъ царь, въ одеждѣ, образующей множество складокъ, съ тіарой на головѣ, обратившись вправо и молитвенно поднявъ вверхъ правую руку; передъ нимъ — жертвенникъ, на которомъ пылаетъ священный огонь; въ небѣ плыветъ дискъ солнца, первоисточникъ всякаго свѣта и всякаго огня; еще выше летитъ помѣщенное въ центрѣ священнаго крылатаго кольца изображеніе Агуры-Мазды (Ормузда), древне-персидскаго бога свѣта, въ видѣ бородатой полуфигуры въ царскомъ одѣяніи. Это изображеніе представляетъ собою все, что дошло до насъ отъ религіознаго искусства пер-


Царская гробница въ скалѣ близъ Накшъ-и-Рустема. По Дьёлафуа.

совъ. Конструкція описаннаго гробничнаго фасада лишь весьма отдаленно напоминаетъ египетскіе прототипы, какіе мы встрѣчаемъ въ горныхъ усыпальницахъ Бенигассана и въ малоазійскихъ гробницахъ въ скалахъ Пафлагоніи; въ частностяхъ же ясно замѣтно пользованіе чуждыми элементами. Даже для персидскихъ капителей о бычачьихъ головахъ указываютъ „аналогіи" въ египетскомъ и ассирійскомъ искусствахъ; но эти аналогіи отнюдь не настолько поразительны, чтобы отнять у персидской колонны съ бычачьими головами ея художественную самостоятельность. Архитравъ, не смотря на отсутствіе вѣнчающаго карниза, очевидно, внушенъ іоническимъ или вообще болѣе древнимъ образцомъ; на тронныхъ подмосткахъ мы находимъ такія орнаментныя формы, какъ рядъ такъ называемыхъ овъ, состоящій изъ свѣшивающихся попеременно широкихъ и остроконечныхъ листьевъ, и такъ называемый шнуръ перловъ, состоящій изъ шарообразныхъ элементовъ, попеременно круглыхъ и удлиненныхъ, — формы, которыя впервые пустило въ ходъ греческое искусство, хотя наклонность къ нимъ наблюдается и въ болѣе древнихъ художественныхъ произведеніяхъ. Сюда относится египетскій желобчатый наддверный карнизъ, ассирійское изображеніе божества надъ фигурой царя, ассирійскій общій характеръ всего изваянія, который относительно передачи складокъ въ духѣ архаическаго искусства Греціи, разумѣется, далеко превосходитъ и ассирійскій стиль, и стиль пасаргадскаго изображенія Кира. Уже отсюда явствуетъ, что персидское придворное искусство было первымъ, слѣдовавшимъ по эклектическому направленію, и что дальнѣйшее его развитіе въ этомъ направленіи, вѣроятно, находилось въ зависимости отъ присоединенія Египта къ Персіи, послѣдовавшаго тѣмъ временемъ; но при этомъ, если, кромѣ гробницы Дарія, обратить свое вниманіе на шесть другихъ царскихъ гробницъ въ скалахъ, то тотчасъ же опредѣлятся и рѣзкія границы, которыя были положены этому развитію: эти шесть гробницъ относятся всѣ къ позднѣйшей эпохѣ, и хотя новѣйшая изъ нихъ 150-ью годами моложе гробницы Дарія, однако онѣ похожи на эту послѣднюю и другъ на друга, какъ двѣ капли воды. У большинства изъ нихъ нѣтъ только фриза львовъ на архитравѣ.

Дальнѣйшее развитіе искусства Персіи представляютъ дворцы ея позднѣйшихъ царей. Имя великаго Дарія носитъ громадная террасообразная постройка, на которой стояли царскіе дворцы Персеполя. Постройка эта, прислоненная задней стороной къ горѣ и имѣвшая 473 метр. въ ширину и 286 м. въ глубину, образовывала съ трехъ сторонъ стѣну, вышиной отъ 10 до 13 метровъ, сложенную изъ камней, хотя и неправильныхъ, но отесанныхъ и хорошо пригнанныхъ одинъ къ другому. На подпираемую этою стѣною террасу съ сѣверо-западной стороны ведетъ большая, удобная двойная лѣстница, марши которой сперва расходятся, затѣмъ симметрически идутъ другъ противъ друга и, наконецъ, снова сходятся. Изъ колоннъ сооруженій на этой террасѣ остались стоящими

только пятнадцать, а отъ остальныхъ сохранились лишь обломки или базы; тутъ же торчатъ, подобно призракамъ, каменные угловые пилястры стѣнъ и многочисленныя обрамленія нишъ, дверей и оконъ, иногда монолитныя, тогда какъ самыя стѣны, сложенныя изъ необожженнаго кирпича, уже давно разсыпались въ прахъ. Персидская колонна, колонна временъ Дарія, является здѣсь въ своемъ полномъ, сложномъ составѣ (см. рис. на этой стр.). Колоколообразная база покрыта узкими, свѣшивающимися внизъ листьями, соединяющимися вверху съ пальметтами и дающими ей видъ каннелированной въ вертикальномъ направленіи. Круглый валъ служитъ переходомъ отъ базы къ стержню колонны. Этотъ послѣдній покрытъ многочисленными продольными каннелюрами; длина его равняется двѣнадцати и болѣе поперечникамъ. Капитель раздѣляется на три главныя части: нижнюю, среднюю и верхнюю. Нижняя часть состоитъ изъ двухъ капителей египетскаго характера, помѣщенныхъ одна на другой: изъ чашевидной (какъ въ Солебѣ) и изъ колоколообразной (какъ въ Карнакѣ). Нѣкоторые отрицаютъ колоколообразность формы этого нижняго члена капители и видятъ въ немъ ничто иное, какъ свѣсившіеся, т. ск. увядшіе, пальмовые листья — форму, которая могла быть заимствована отъ вѣнца изъ листьевъ эолической капители, сдѣлавшейся извѣстною въ недавнее время и принадлежащей до-греческому искусству Малой Азіи. Средняя часть состоитъ изъ четырехграннаго куска, украшеннаго на каждой грани двумя парами волютъ. Прототипомъ и этой формы могла послужить эолическая капитель. Верхняя часть представляетъ собой описанную выше капитель о бычачьихъ головахъ (ср. стр. 278). Очевидно, въ основѣ этого нагроможденія не связанныхъ между собою органически мотивовъ лежала потребность болѣе рѣзко расчленить чрезвычайно высокія колонны, для чего одна капитель съ бычачьими головами оказывалась недостаточною. Но впечатлѣніе этого неорганичнаго соединенія формъ скрадывается обиліемъ и разнообразіемъ украшеній.



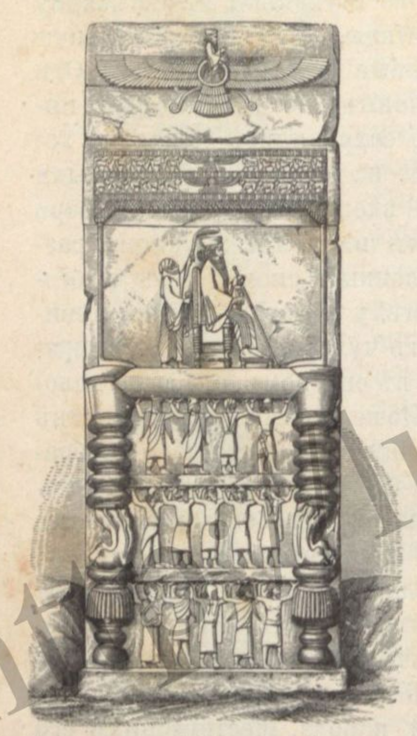
Сложная персидская колонна изъ персепольскихъ пропилеевъ. По Фландрену и Косту.

Дворецъ Дарія (жилой) въ Персеполѣ, достроенный, какъ гласитъ надпись, лишь Ксерксомъ, былъ прямоугольный въ планѣ, какъ и всѣ персидскіе дворцы. Его квадратная центральная зала имѣла шестнадцать колоннъ, разставленныхъ въ четыре ряда, а портикъ — восемь, въ два ряда. Къ центральной залѣ съ трехъ сторонъ примы-

кали жилыя помѣщенiя. Передъ портикомъ, обращеннымъ на югъ, лежала открытая терраса, на которую съ двухъ сторонъ вели лѣстницы. Въ двухъ трехугольникахъ, образованныхъ на стѣнахъ этими лѣстницами, было изображено полурельефною работою по льву, вцѣпившемуся зубами въ спину быка, — типическое символическое украшенiе всѣхъ подобныхъ мѣстъ на лѣстницахъ въ Персеполѣ. Срединная стѣна между лѣстницами была украшена рядами воиновъ; на боковой оградѣ лѣстницъ, снабженной зубцами, поднимавшимися вверхъ въ видѣ уступовъ, были изображены какъ-бы восходящiе со ступеньки на ступеньку мужи, одѣтые попеременно одинъ въ короткую, другой въ длинную одежду, и несущiе въ рукахъ предназначенные для царя дары. Отъ самаго дворца уцѣлѣло лишь немного колоннъ, но пристѣнныя пилястры и обрамленiя нишъ, дверей и оконъ сохранились довольно хорошо. На нихъ былъ представленъ самъ царь: на одномъ изъ дверныхъ наличниковъ мы видимъ его величественно входящимъ въ эту дверь въ сопровожденiи слуги, который изображенъ въ менѣе крупномъ размѣрѣ; на другой пилястрѣ, царь, представленный спокойнымъ и безстрастнымъ, борется съ крылатымъ единорогомъ, у котораго голова львиная, а когти птичьи; царь лѣвой рукой держитъ чудовище за рогъ, а правой вонзаетъ въ него мечъ. Изобразить царя въ опасномъ для него положенiи, по персидскимъ понятiямъ, очевидно, было непочтительно; напротивъ того, слѣдовало выразить наглядно, при помощи символическаго изображенiя, превосходство царя, который можетъ шутя, безъ малѣйшаго напряженiя силъ, побѣждать всѣ чудовища въ мiрѣ. Прототипами и этихъ изображенiй слѣдуетъ считать сцены борьбы эпическихъ героевъ со львами и быками, встрѣчающiяся на древне-халдейскихъ цилиндрахъ. Вся совокупность рельефовъ разсматриваемаго дворца повторяется съ нѣкоторыми измѣненiями во всѣхъ остальныхъ персидскихъ дворцахъ. Вездѣ на стѣнахъ и брустверахъ лѣстницъ мы встрѣчаемъ воиновъ, оберегающихъ особу царя, и представителей народа, чествующихъ его и подносящихъ ему дары, а внутри дворцовъ видимъ царя шествующимъ или побѣждающимъ чудовища. Все это — соразмѣрно, символично, торжественно. Оживленныхъ сценъ охоты и битвъ, какими ассирiйскiе цари украшали стѣны своихъ дворцовъ, здѣсь нигдѣ нѣтъ и слѣда.

Персепольскiй дворецъ Дарiя для парадныхъ прiемовъ извѣстенъ подъ названiемъ залы о ста колоннахъ. Развалины его содержатъ въ себѣ досточно данныхъ для того, чтобы мысленно возстановить его вполнѣ. Будучи назначенъ для торжественныхъ случаевъ, онъ не заключалъ въ себѣ никакихъ жилыхъ, побочныхъ помѣщенiй. Это была громадная четырехугольная зала 75 метровъ въ длину и ширину, съ потолкомъ, подпертымъ десятью десятками колоннъ вышиною $11^{1}/_{2}$ метр. каждая. Къ этой залѣ съ сѣверной стороны примыкалъ открытый портикъ, въ который вели изъ залы двое дверей;

длиною онъ былъ около 56 метр., а глубиною въ 16 метр. Потолокъ его между боковыми стѣнами подпирался двумя рядами колоннъ, по восьми въ каждомъ. Наружные края его боковыхъ стѣнъ были украшены изваяніями крылатыхъ быковъ съ человѣческою головою, въ характерѣ подобныхъ ассирійскихъ фигуръ. Колонны всѣ принадлежали къ разряду описанныхъ выше роскошнѣйшихъ персидскихъ колоннъ. Стѣны главной залы раздѣлялись на части дверями, нишами и окнами. На дверныхъ наличникахъ найдены въ двухъ мѣстахъ изображенія царя, сидящаго въ своей палаткѣ, на эстрадѣ, подъ охраною парящаго надъ нею Агуры-Мазды, и принимающаго воздаваемыя ему почести (см. рис. на этой стр.).


Царь на тронѣ. Персепольскій рельефъ. По Фландрену и Косту.

Въ отношеніи стиля, рядомъ съ этими персепольскими рельефами временъ Дарія, должно отвести мѣсто рельефному изображенію этого государя, вырубленному на скалѣ по дорогѣ изъ Экбатаны въ Вавилонъ. Оно находится на высотѣ 50 метр. надъ дорогою и еще издали поражаетъ своею длинною надписью, въ которой Дарій возвѣщаетъ о своихъ дѣяніяхъ. Онъ опирается на свой лукъ и попираетъ ногою корчащагося подъ нею плѣнника. Позади царя стоятъ два тѣлохранителя. Къ нему подводятъ новыхъ плѣнниковъ въ узахъ. Надъ нимъ паритъ Агура-Мазда въ своемъ крылатомъ кольцѣ.

Во всѣхъ этихъ персидскихъ рельефахъ временъ Дарія замѣтны вообще ассирійскіе стиль и пріемы композиціи; персидская незрѣлость обнаруживается въ постоянномъ повтореніи однихъ и тѣхъ же, разъ навсегда принятыхъ мотивовъ и въ неподвижности изображенныхъ фигуръ, которыя сами по себѣ и были бы способны къ движенію; вѣяніе же греческой свободы чувствуется въ лучшемъ пониманіи условій рельефа, въ обиліи складокъ, хотя и намѣченныхъ, по старинному, схематически, и въ большей чистотѣ и мягкости лѣпки мускуловъ, причемъ однако локоны волосъ на головахъ все еще выдѣлываются, какъ прежде, однообразно и грубо.

Ксерксъ построилъ для себя на южной сторонѣ главной террасы Персеполя, обращенный къ прохладному сѣверу, жилой дворецъ, значительно превосходившій своими размѣрами дворецъ Дарія. Въ квадратной по плану центральной залѣ этого зданія было, вмѣсто 16 колоннъ, тридцать шесть, а въ портикѣ, вмѣсто 8, двѣнадцать. Нѣко-



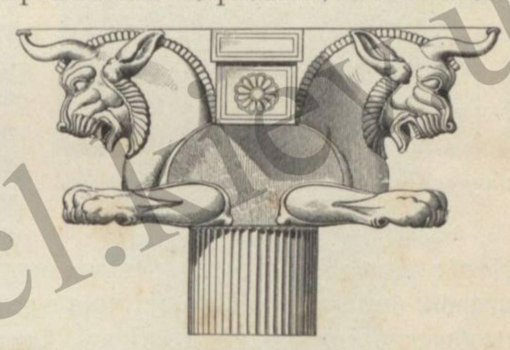
Исторія искусства. I. Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Ксерксова зала въ Персеполѣ.

По реставраціи Шипьѣ.

торая перемѣна художественнаго вкуса замѣтна въ скульптурныхъ произведеніяхъ, украшавшихъ этотъ дворецъ. Правда, царь и въ немъ является подъ зонтикомъ, который держитъ надъ его головою идущій за нимъ слуга, но битвъ царя съ чудовищами уже нѣтъ, а вмѣсто нихъ появляется изображеніе красивыхъ, безбородыхъ, молодыхъ слугъ, несущихъ ковры, сосуды, корзины; безъ сомнѣнія, это — признакъ смягченія нравовъ; болѣе мягкимъ становится и стиль рельефа: формы его дѣлаются болѣе округлы, легки и гладки.

Затѣмъ, дальнѣйшее развитіе зодчества мы найдемъ въ парадномъ дворцѣ Ксеркса, особенно если вмѣстѣ съ Перро̀, Шипьѐ и др., въ виду полнаго отсутствія остатковъ стѣнъ, дверныхъ и оконныхъ частей, которыя сохранились бы, придемъ къ заключенію, что этотъ дворецъ, служившій блестящимъ украшеніемъ Персеполя, совсѣмъ не былъ обнесенъ стѣнами, а состоялъ исключительно изъ крытыхъ сверху и открытыхъ по бокамъ портиковъ съ колоннами. Двери въ жилыхъ дворцахъ закрывались створками, но входы дворца о ста колоннахъ, какъ видно по ихъ наличникамъ, только занавѣшивались. Ксерксъ пошелъ еще дальше — совсѣмъ устранилъ окружныя стѣны (см. приложенный рис. на отдѣльномъ листѣ: „Ксерксова зала въ Персеполѣ“).

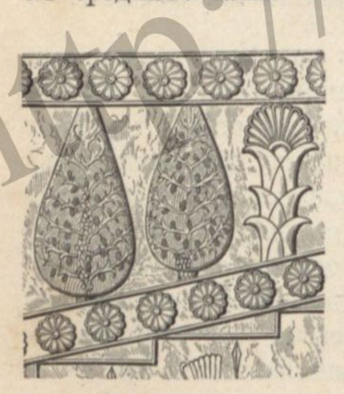

Капитель съ единорогами, изъ Ксерксовой залы въ Персеполѣ. По Перро̀ и Шипьѐ.

Двѣ пары лѣстницъ, одна впереди другой, ведутъ на сѣверную сторону дворцовой террасы; первыя двѣ лѣстницы, раздѣленныя одна отъ другой широкою площадкою, примыкаютъ непосредственно къ стѣнѣ террасы; вторая, передняя пара, имѣющая болѣе узкую площадку, устроена такъ, что эта послѣдняя приходится противъ средины площадки первой пары. На террасѣ, передъ квадратной въ планѣ залой съ шестью рядами колоннъ, по шести въ каждомъ, находится стоящій отдѣльно отъ нея портикъ о двѣнадцати колоннахъ, разставленныхъ въ два ряда. Два портика, каждый также о 12-ти колоннахъ, высятся въ такомъ же разстояніи по бокамъ главнаго зала. Всѣ колонны вышиною приблизительно въ $19^1/_2$ метр. и разставлены въ разстояніи 9-ти метр. одна отъ другой, считая отъ оси до оси. Такимъ образомъ, все это сооруженіе свою вышиною и шириною значительно превосходитъ Даріеву залу о ста колоннахъ. Стремленіе къ разнообразію и новизнѣ обнаруживается въ немъ отчасти возвращеніемъ къ старинѣ. Капители колоннъ центральной залы и передняго портика имѣютъ полную, многосложную форму персидскихъ капителей; въ остальныхъ частяхъ дворца колонны, будучи каннелированны, возвращаются къ простой формѣ капителей съ бычачьими передами, какія мы видимъ въ гробничныхъ фасадахъ. При этомъ въ

восточномъ портикѣ мы находимъ дѣйствительное нововведеніе, а именно встрѣчающіяся только тутъ капители съ передами единороговъ, протянувшихъ впередъ свои львиныя лапы (см. рис. на стр. 283). Съ другой стороны, надо замѣтить, что колонны центральнаго зданія возвращаются къ трехсоставнымъ базамъ гробничныхъ фасадовъ, между тѣмъ какъ передній и оба боковые портики сохраняютъ болѣе новую персидскую форму базы — колоколообразную.

Данники, несущіе дары. Персепольскій рельефъ. По Фландрену и Косту.

Скульптурныя украшенія широкихъ лѣстницъ были обильны и великолѣпны не менѣе всего сооруженія. И здѣсь въ каждомъ изъ четырехъ треугольныхъ стѣнныхъ пространствъ лѣстницъ были изображены львы, терзающіе быковъ, а на передней средней стѣнѣ — царскіе тѣлохранители. На парапетахъ лѣстницъ были представлены воины, поднимающіеся со ступени на ступень. Болѣе широкая передняя стѣна первой пары лѣстницъ, шедшей позади второй, была расчленена вертикальными полосами на три поля, занятыя изображеніями людей и звѣрей, длинными вереницами направляющихся къ срединѣ: слѣва — придворные, воины и слуги царя, его колесницы и кони; справа — послы провинцій со своими дарами, плодами и звѣрями. Попытка уразнообразить представленное обнаруживается въ томъ, что идущія фигуры кое-гдѣ оборачиваются назадъ (см. верхн. рис. на этой стр.); стремленіе къ разнообразію видно также и въ изображеніи звѣрей — верблюдовъ, зебу, лошадей, барановъ, ведомыхъ людьми; потребность въ большемъ богатствѣ формъ проявляется въ рисункѣ деревьевъ, которыми прерываются ряды звѣрей и людей; изъ деревьевъ, изображены лишь кипарисы и пальмы; при грубости общаго очертанія кипарисовъ, ихъ вѣтви и плоды до нѣкоторой степени естественны, но пальмы имѣютъ видъ прямо скопированныхъ съ египетскаго „дерева пальметтъ“: цвѣточныя чашечки съ завитками, причемъ изъ верхней распускается пальметта, какъ-бы умышленно-условно обозначаютъ собою стволъ пальмы, а та фигура, которая собственно только такъ называется пальметтой, играетъ здѣсь роль пальмовой верхушки (см. нижн. рис. на этой стр.). Ландшафтныхъ фоновъ, какіе нерѣдко встрѣчаются въ египетскомъ и асси-



Кипарисы и пальмы. Персепольскій рельефъ. По Перро и Шипье.

рійскомъ искусствахъ, въ персидскомъ придворномъ искусствѣ нѣтъ и слѣда.

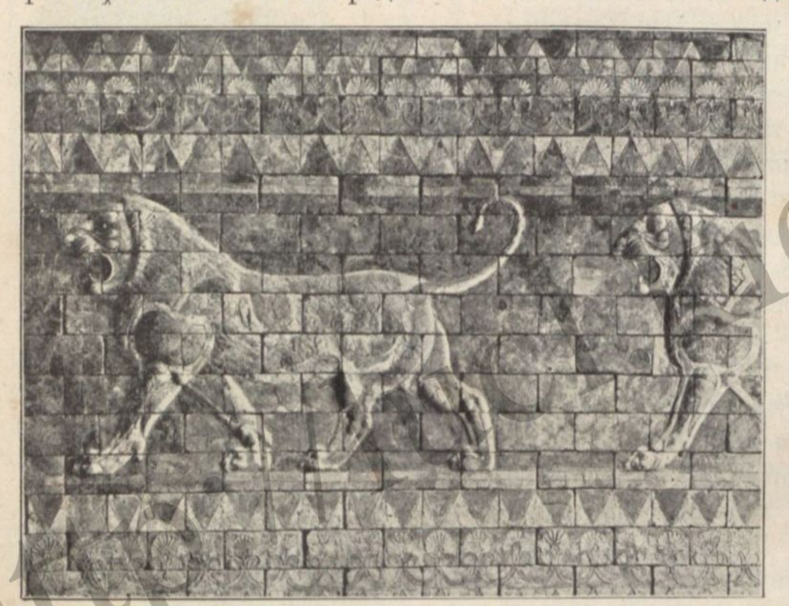
Сооруженія Ксеркса на персепольской террасѣ завершаются пропилеями, обращенными своей узкой стороной къ главной лѣстницѣ террасы, а длинной—къ лѣстницѣ, ведущей къ парадному дворцу этого царя. Такимъ образомъ, содержа въ себѣ проходы въ обоихъ направленіяхъ, пропилеи служили для входа и на террасу, и въ постройки Ксеркса; они состояли изъ архитрава, покоившагося на четырехъ массивныхъ пристѣнныхъ столбахъ и на четырехъ колоннахъ; проходы въ длинной сторонѣ находились между этими парами колоннъ, а въ узкой — между пристѣнными столбами, по бокамъ которыхъ стояло по крылатому быку съ человѣческой головой извѣстнаго уже намъ ассирійскаго типа.



Капитель колонны изъ Сузы. Съ фотографіи.

Прочія постройки на персепольской террасѣ, изъ которыхъ на самой поздней находится надпись Артаксеркса-Оха (362—339 до Р. Х.), менѣе значительны и для насъ менѣе поучительны. Существенно новыми формами не могутъ похвалиться также и персидскіе дворцы въ Экбатанѣ и Сузѣ. Каменныя колонны, открытыя при раскопкахъ Дьёлафуа, начатый Даріемъ и законченный Артаксерксомъ Мнемономъ парадный дворецъ въ Сузѣ, остатками котораго можно любоваться въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ (см. рис. на этой стр.), представляютъ избытокъ формъ, распространенныхъ въ другихъ памятникахъ вполнѣ развитаго персидскаго искусства. Нѣчто новое мы находимъ здѣсь во фризахъ, сложенныхъ изъ цвѣтныхъ глазурованныхъ глиняныхъ плитъ. Наиболѣе сохранившіеся куски этихъ фризовъ сложены и пополнены съ большимъ искусствомъ; они также красуются въ Луврѣ. Суза лежала при самомъ входѣ въ месопотамскую равнину. То обстоятельство, что здѣсь, какъ и въ Вавилонѣ, кирпичъ служилъ матеріаломъ для исполненія нѣкоторыхъ задачъ каменной пластики, слѣдуетъ считать не столько свидѣтельствомъ дальнѣйшаго развитія персидскаго искусства при Артаксерксѣ Мнемонѣ, сколько явленіемъ, зависѣвшимъ отъ географическихъ условій. Наиболѣе знамениты фризъ съ изображеніемъ царскихъ лучниковъ (см. исполненный въ краскахъ рисунокъ на от-

дѣльномъ листѣ: „Фризъ съ фигурами стрѣльцовъ въ Сузѣ") и фризъ со львами, хранящійся въ Луврѣ (см. рис. на этой стр.). Гдѣ собственно помѣщались эти фризы — не совсѣмъ выяснено; однако фризъ со львами, отличающійся тонкостью въ отдѣлкѣ даже жилъ на головахъ, во всякомъ случаѣ украшалъ собою высокую часть зданія. Что касается до фриза съ лучниками, то надо замѣтить, что ни у одного изъ нихъ не сохранилось головы, и всѣ головы воспроизведены вновь по масштабу головъ на каменныхъ рельефахъ Персеполя. Однообразность фигуръ въ обоихъ фризахъ поразительна; она станетъ для насъ понятна, если мы вспомнимъ, что эти рельефы исполнены посредствомъ оттиска глины въ одну и ту же форму. Девять фигуръ лучниковъ, сложенныя изъ обломковъ фриза, всѣ опираются обѣими руками на копья; луки закинуты у нихъ за плечо, и у каждаго виситъ колчанъ за спиной. Въ одеждѣ, вмѣстѣ съ уже извѣстнымъ намъ изображеніемъ складокъ, мы видимъ узоры, состоящіе попеременно изъ розетокъ и ромбовъ. Краски ограничиваются бѣлой, черной, коричневой и желтой, если не считать синевато-зеленой, преобладающей въ фонѣ. Красной краски не встрѣчается. Въ каймахъ вокругъ этихъ картинъ, такъ же, какъ и на другихъ обломкахъ подобныхъ кафельныхъ произведеній искусства Сузы, мы встрѣчаемъ всею орнаментику Персіи, какъ-будто перечень всѣхъ ея мотивовъ: уступчатые зубцы, отчасти со стрѣльчатыми углубленіями внутри, полосы трехугольниковъ, тесьмы съ розетками, ассирійскіе ряды пальметтъ, связанныхъ между собой непрерывными дугообразными лентами, и рядомъ съ тѣмъ различныя варіаціи мотивовъ пальметты и пальмоваго дерева (см. рис. на стр. 287). И въ этой области персидское придворное искусство не создало ничего новаго.



Фризъ съ фигурами львовъ, изъ Сузы. Съ фотографіи.

О такъ называемомъ **мелкомъ искусствѣ** Персіи сообщать почти нечего. Бронзовыя фигурки были найдены только въ области Сузы. Хранящаяся въ Луврѣ статуэтка мужчины, обнявшаго лѣвой рукой



Т-во „Просвѣщеніе“ въ Спб.

Фризъ съ фигурами стрѣльцовъ въ Сузѣ.

По акварели Макса Кюнерта съ фотографіи и по реставраціи Дрезденскаго Альбертинума.

большую, сидящую возлѣ него собаку, при довольно расплывчатомъ исполненіи имѣетъ вообще скорѣе персидскій, чѣмъ вавилонскій характеръ. Персидскія цилиндрическія печати походятъ на ассирійскія и нерѣдко представляютъ болѣе оживленныя охотничьи и военныя сцены и болѣе реалистичныя пальмы, чѣмъ тѣ, какія мы встрѣчаемъ въ крупныхъ произведеніяхъ персидскаго искусства. Одна изъ цилиндрическихъ печатей Дарія находится въ Британскомъ музеѣ. Здѣсь слѣдуетъ предположить участіе вавилонскихъ мастеровъ, точно такъ же, какъ въ крупныхъ произведеніяхъ персидской пластики — участіе малоазійскихъ. Такъ какъ у персидскаго вліянія не было сколько-нибудь виднаго прошлаго, то, принимая въ соображеніе его техническое совершенство, трудно думать, чтобы оно воздѣлывалось самими персами. Не даромъ мы имѣемъ свѣдѣнія о разныхъ греческихъ художникахъ, работавшихъ при дворѣ персидскихъ царей, и отнюдь не немыслимо, чтобы они до такой степени подлаживались къ желаніямъ своихъ заказчиковъ даже и въ отношеніи общаго стиля своихъ работъ, что сохраняли лишь тѣ греческіе черты и пріемы, которые съ разу бросаются въ глаза въ пластикѣ персидскихъ рельефовъ. Очевидно, эта пластика относится къ болѣе поздней, свободной и менѣе суровой порѣ, чѣмъ древне-египетское и древне-ассирійское искусства; конечно, въ ней иногда ощущается временное соприкосновеніе съ эллинскимъ искусствомъ эпохи его наибольшаго блеска, но нигдѣ она не приковываетъ къ себѣ нашего вниманія какимъ-либо самобытнымъ мотивомъ, самобытной мыслью, народной чертою, — нигдѣ не замѣчается въ ней перехода къ свободѣ и зрѣлости современнаго ей греческаго искусства. Пластика персовъ неизмѣнно оставалась самымъ придворнымъ и самымъ искусственнымъ искусствомъ древняго міра.



Сузскія пальметты и пальмы. По Дьёлафуа.

Оцѣнка персидской архитектуры не столь неблагопріятна. Распознавать, откуда она заимствовала большинство своихъ отдѣльныхъ мотивовъ, — не трудно; но во всей своей общности зодчество персидскихъ дворцовъ представляется въ значительной степени дѣйствительно мѣстнымъ, своеобразно-прекраснымъ продуктомъ. Пространныя террасы, служащія основаніемъ зданій, удобныя двойныя лѣстницы съ рампами, цѣлые лѣса колоннъ, состоящихъ изъ нѣсколькихъ частей и богато орнаментированныхъ, цвѣтные архитравы и потолочныя балки сливались въ одно красивое цѣлое. Не только между частями колоннъ, но и въ отдѣлкѣ дверей и оконъ существовала строгая пропорціональность, основанная, какъ доказалъ Дьёлафуа, на опредѣленныхъ численныхъ отношеніяхъ (ширина относится къ вышинѣ, какъ 1 къ 2, 2 къ 3, 2 къ

5), которыя впервые соблюдаются здѣсь и въ Греціи. Конечно, персидской архитектурѣ временъ Ахеменидовъ не было суждено оказать продуктивнаго вліянія на европейское искусство, которое быстро пріобрѣло бы міровое значеніе; но для дальняго Востока чудныя сооруженія Персеполя были, такъ сказать, свѣточами болѣе чистаго міра искусствъ. Мы увидимъ далѣе, что начатки буддійскаго искусства Индіи проникнуты персидскимъ вѣяніемъ.

Третья книга.
Греческое искусство.

I Греческое искусство до персидскихъ войнъ.

1. Введеніе. — Греческое искусство до исторіи художниковъ (900—575 гг. до Р. Х.).

Искусство нильской долины и Месопотаміи существовало уже тысячи лѣтъ, когда греческое искусство только-что начало становиться на собственныя ноги, чтобы, достигнувъ въ своемъ быстромъ, побѣдоносномъ шествіи до необычайной высоты, завоевать себѣ Европу, Африку и Азію. Съ тѣхъ поръ снова протекли тысячелѣтія, и греческое искусство, не смотря на средневѣковое междуцарствіе и на стремленіе новаго времени сбросить съ себя его оковы, все еще пользуется извѣстнаго рода преобладаніемъ; это видно при взглядѣ на новѣйшія великолѣпныя постройки всего міра, все еще обильно заимствующія свои формы изъ греческихъ орденовъ; это доказываютъ и программы обученія въ нашихъ художественныхъ школахъ, въ которыхъ теперь, какъ и раньше, срисовываютъ и воспроизводятъ греческія статуи; это проникло въ наше сознаніе на нашей родинѣ, гдѣ на каждомъ шагу встрѣчаются орнаментныя формы, прямо или косвенно заимствованныя у Греціи.

„Правда, свобода и красота“ — вотъ тѣ оспариваемыя только хмурой теоріей понятія, которыя навертываются намъ на языкъ, когда насъ спрашиваютъ, какимъ именно свойствамъ своимъ обязано греческое искусство тѣмъ, что оно — господствующее въ мірѣ. Искусству грековъ первому удалось достигнуть полной правды въ подражаніи природѣ. Оно впервые, путемъ продолжительной борьбы, воспитало въ себѣ умѣнье не только передавать человѣческій образъ во всей чистотѣ его соотношеній, со всѣми тонкостями поверхности его тѣла, во всей жизненности всѣхъ свойственныхъ ему поворотовъ и движеній, но и изображать внутренняго человѣка со всѣми ощущеніями, выражающимися въ его тѣлодвиженіяхъ и отражающимися въ игрѣ его физіономіи: греческое искусство постепенно научило насъ видѣть въ обширныхъ связныхъ изо-

браженіяхъ не болѣе, какъ отрѣзки отъ всего міра явленій, передающіе ихъ приблизительно вѣрно; ему впервые удалось, идя шагъ за шагомъ, вложить въ изображенія своихъ боговъ и героевъ столько внутренней правды и столько убѣдительности, что эти изображенія принуждаютъ зрителя къ ихъ почитанію и къ самоочищенію. Греческое искусство впервые добилось также полной свободы въ своихъ твореніяхъ, не только въ смыслѣ свободнаго изображенія всѣхъ тѣлесныхъ и душевныхъ движеній, но и въ смыслѣ независимости этого изображенія отъ всѣхъ прочихъ духовныхъ силъ и отъ сосѣднихъ міровъ искусствъ, оказывавшихъ на него вліяніе въ эпоху его младенчества. Въ пору своего расцвѣта, ни одно искусство никогда не бывало до такой степени національнымъ, какъ греческое. Оно отражало одну лишь греческую природу и притомъ такъ, какъ ее видѣлъ греческій глазъ; греческій же глазъ привыкъ олицетворять все, что онъ видѣлъ. Олицетворялись и греческіе боги, и греческіе лѣса, горы, источники, потоки и моря, олицетворялись небесныя явленія, солнце, луна и звѣзды, и города грековъ, наконецъ, даже ихъ добродѣтели и пороки (антропоморфизмъ). Своимъ вѣчнымъ значеніемъ греческое искусство въ значительной степени обязано этой свободной человѣчности. Красота же греческаго искусства состоитъ несомнѣнно въ его правдѣ и свободѣ; кромѣ того, какъ и всякая художественная красота, она заключается въ полномъ согласіи формы съ содержаніемъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, относительно формы, красота заключается и въ законосообразности, которой греческій художникъ, тамъ, гдѣ это необходимо, подчинялъ и самую свободу. Все, что было только говорено о власти искусства возсоздавать творенія природы въ духѣ природы, но съ устраненіемъ случайностей, которыя въ частностяхъ отклоняютъ ее въ сторону, — все это прежде всего мы находимъ въ искусствѣ грековъ. Нѣкоторыя изъ ихъ собственныхъ изреченій гласятъ о томъ. Въ свои лучшія времена, времена полной самостоятельности, частные образы, которые это искусство представляло, незамѣтно сдѣлались въ его рукахъ типами, превратились въ образцовыя фигуры всего міра людей, героевъ и боговъ, изъ котораго были взяты. Чтобы достигнуть высшей человѣческой красоты, греческіе художники уже съ раннихъ поръ стали заниматься опредѣленіемъ обусловливающихъ красоту численныхъ отношеній между отдѣльными частями тѣла. Въ измѣненіи этихъ отношеній прежде всего выражались перемѣны вкуса какъ отдѣльныхъ художниковъ, такъ и отдѣльныхъ эпохъ. Конечно, многіе изъ величайшихъ художниковъ во всѣ времена творили на основаніи лишь собственнаго наблюденія то, что мы могли потомъ вычислить въ ихъ созданіяхъ; но тотъ фактъ, что мы могли произвести такое вычисленіе, служитъ доказательствомъ законосообразности принятыхъ греками соотношеній. При всемъ томъ, въ предѣлахъ этой законосообразности царили свобода и мягкость. Даже греческіе архитекторы — а у скульпторовъ это само собою понятно — любили отнимать у со-

отношеній ихъ оцѣпенѣлость чрезъ незначительныя отклоненія отъ геометрической правильности и этимъ способомъ иногда едва замѣтно сообщать своимъ произведеніямъ видъ органическаго цѣлаго. Разумѣется, для изображенія красоты душевной, говорящей отъ сердца сердцу, не было никакихъ формулъ; но греческое искусство, въ одушевленіи своихъ произведеній внутреннею жизнью, превзошло все, что было создано болѣе древними народами и прежними временами: въ наиболѣе зрѣлыхъ созданіяхъ греческаго искусства форма и содержаніе соединены между собою совершенно.

Идеализмъ и реализмъ, стиль и природа сливаются въ греческомъ искусствѣ въ одно неразрывное цѣлое. Въ области его задачъ стоятъ рядомъ, пополняя другъ друга, идеальный фантастическій міръ и міръ историческій или міръ настоящаго и дѣйствительности. Художественная фантазія грековъ тѣснѣйшимъ образомъ связана съ ихъ поэзіей. Поэмы Гомера и Гезіода, впервые создавшія для грековъ небо съ его богами и землю съ ея героями, передали пластическимъ искусствамъ ихъ главный матеріалъ въ ясной, какъ кристаллъ, формѣ. Въ отношеніи созданія образовъ, въ Греціи поэзія шла впереди изобразительныхъ искусствъ. Точно также и греческая трагедія выступила на поприще изображенія высшихъ духовныхъ возбужденій въ то время, какъ живопись и скульптура грековъ стремились къ достиженію высшей свободы въ передачѣ душевныхъ ощущеній и страстей.

Греческое искусство воспроизводить дѣйствительность, каково прежде всего ваяніе, выросло непосредственно изъ состязаній, объединявшихъ эллинскія племена со времени учрежденія олимпійскихъ игръ. Въ состязаніяхъ въ бѣгѣ, скачкахъ, борьбѣ, испытывалась физическая сила и ловкость грековъ. Побѣдителя ожидали высокія почести. По всей Греціи возникли гимназіи — учрежденія для упражненія въ силѣ и ловкости, гдѣ молодые люди, раздѣвшись до-нага, подготовляли себя къ торжественнымъ играмъ. Чрезъ это греки довели тѣло до высшаго совершенства въ смыслѣ соразмѣрности членовъ, и греческіе художники рано получили возможность изучать мужское тѣло со всѣхъ сторонъ и во всѣхъ движеніяхъ. Статуи, которыя воздвигались въ честь побѣдителей, были ближайшимъ и наиболѣе непосредственнымъ доказательствомъ вліянія тѣлесныхъ упражненій на достиженіе греческимъ искусствомъ высшаго совершенства при изображеніи нагого человѣческаго тѣла.

Наконецъ, въ исторіи греческаго искусства художникъ впервые выступаетъ на передній планъ. Въ большихъ монархіяхъ Востока и Юга личность отдѣльныхъ гражданъ терялась въ громадной массѣ подданныхъ; поэтому въ исторіи искусства этихъ монархій не упоминается о тѣхъ или другихъ художникахъ. Напротивъ того, въ небольшихъ государствахъ Греціи, географическая раздробленность которой не благопріятствовала ихъ сліянію въ одно обширное цѣлое, на развалинахъ

древняго монархизма выросла гражданская независимость отдѣльной личности. Уже во времена тирановъ, въ VI-мъ вѣкѣ до Р. Х., въ Греціи появляются первые исторически-извѣстные художники; вмѣстѣ съ развитіемъ гражданской свободы увеличилось число именъ художниковъ и ихъ значеніе. Вскорѣ явились мастера, имена которыхъ потомство называетъ съ благоговѣніемъ. И какъ ни постепенно и ни органически шло развитіе греческаго искусства, причемъ ни одинъ художникъ не порывалъ рѣзко связи своей съ традиціями, а стоя на почвѣ произведеній старины, совершенствовался въ исполненіи частностей, послѣдовательныя ступени развитія искусства связаны съ именами опредѣленныхъ мастеровъ, а самое развитіе шло впередъ безостановочно и неудержимо.

Вслѣдствіе этого въ исторіи греческаго искусства, рядомъ съ исторіей художественныхъ памятниковъ получаетъ мѣсто письменная, главнымъ образомъ литературная, отчасти и передаваемая надписями, исторія художниковъ. Но такъ какъ лишь немногіе изъ памятниковъ греческаго искусства снабжены надписями съ именами мастеровъ, и такъ какъ лишь ничтожное число этихъ памятниковъ можетъ, на основаніи несомнѣнныхъ источниковъ, быть признано подлинными произведеніями знаменитыхъ мастеровъ, то исторія художниковъ привходитъ въ исторію греческаго искусства только какъ отдѣлъ литературныхъ источниковъ для исторіи памятниковъ искусства, которые говорятъ сами за себя, — исторіи, на которую можно смотрѣть, какъ на почти самостоятельную отрасль знанія. Представить связь между исторіей греческихъ художниковъ и сохранившимися памятниками греческаго искусства составляетъ одну изъ главныхъ задачъ художественной археологіи. Винкельманъ, отецъ исторіи греческаго искусства, выпустившій главный свой трудъ въ Дрезденѣ въ 1764 г., основывался въ этомъ трудѣ на изученіи памятниковъ, хотя и не былъ знакомъ почти ни съ однимъ изъ оригинальныхъ греческихъ произведеній, сдѣлавшихся доступными для насъ уже позже. Винкельманъ категорически заявляетъ, что своей задачей онъ вовсе не считаетъ провѣрку и исправленіе исторіи греческихъ художниковъ. Спустя почти сто лѣтъ послѣ него, Генрихъ Бруннъ, главный трудъ котораго появился въ 1857—1859 гг., снова взялъ за точку отправленія исторію греческихъ художниковъ, причемъ, собравъ всѣ предшествовавшія работы по этому предмету, пополнилъ ихъ длиннымъ рядомъ сохранившихся произведеній, которыя прямо или косвенно приписалъ опредѣленнымъ мастерамъ или школамъ. Прошло еще одно поколѣніе, и Адольфъ Фуртвенглеръ, главный трудъ котораго изданъ въ 1893 г., основываясь опять-таки на произведеніяхъ древнегреческаго искусства и ихъ копіяхъ, число которыхъ тѣмъ временемъ возросло въ совершенно неожиданной степени, счелъ себя уже подвинувшимся въ этомъ дѣлѣ достаточно для того, чтобы приписать каждое изъ античныхъ произведеній, сохранившихся въ оригиналѣ или

въ копіи, тому или другому изъ извѣстныхъ художниковъ и поставить его въ связь съ опредѣленными его созданіями, упоминаемыми въ литературныхъ источникахъ. Такимъ образомъ онъ считалъ возможнымъ въ скоромъ времени поставить „на мѣсто прежней блѣдной и тощей картины, совершенно иную, гораздо болѣе богатую красками картину исторіи греческаго искусства.“ То обстоятельство, что Фуртвенглеръ заходитъ иной разъ черезчуръ далеко, приписывая сохранившіяся произведенія извѣстнымъ художникамъ, не мѣшаетъ намъ признавать, что его выводы значительно обогатили исторіографію греческаго искусства.

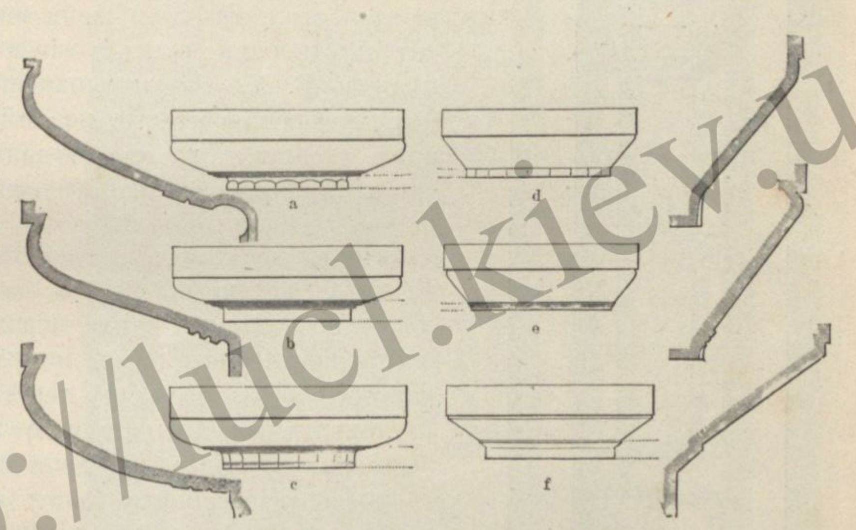
Между тѣмъ какъ вообще изслѣдованіе исторіи греческихъ художниковъ, послѣ появленія труда Брунна, положившаго ей основаніе, установило сравнительно немного новыхъ точекъ зрѣнія, количество греческихъ памятниковъ, и именно количество оригинальныхъ, разрослось неимовѣрно. Считаемъ излишнимъ возвращаться къ раскопкамъ въ Троѣ и въ областяхъ микенской культуры; но необходимо упомянуть напр. о нѣмецкихъ раскопкахъ въ древнемъ укрѣпленномъ городѣ Олимпіи, предпринятыхъ подъ руководствомъ Курціуса и Адлера въ 1875—81 гг., о нѣмецкихъ раскопкахъ Конце и Гуманна въ 1878—86 гг. въ акрополѣ Пергама, столицы Атталидовъ, въ Малой Азіи, о еще незаконченныхъ французскихъ раскопкахъ на Делосѣ, островѣ Аполлона, и въ Дельфахъ, городѣ славнѣйшаго изъ оракуловъ древности, наконецъ, о раскопкахъ, произведенныхъ греческимъ археологическимъ обществомъ въ аѳинскомъ акрополѣ и въ Элевзисѣ; кромѣ этихъ работъ, велись нѣкоторыя другія. Богатую добычу обѣщаютъ также современныя намъ нѣмецкія раскопки на Пріенѣ и въ Милетѣ. Со временъ всѣхъ этихъ раскопокъ, вызвавшихъ къ новой жизни массу оригинальныхъ произведеній, покоившихся въ мертвенномъ снѣ въ продолженіе полуторы тысячи лѣтъ, исторія греческаго искусства совершенно преобразилась.

Около конца второго тысячелѣтія до нашей эры, въ области, занятой впослѣдствіи греками, происходили передвиженія народовъ и переселенія племенъ, вслѣдствіе чего на мѣстахъ пелазгійскихъ или ахейскихъ микенскихъ расъ осѣли эллинскія. Одни за другими явились на сцену эолійцы, іонійцы и доряне эллинскаго корня. Эолійцы заняли сѣверную часть западнаго берега Малой Азіи и сосѣдніе съ нимъ острова, особенно Лесбосъ. Іонійцы, вышедшіе вѣроятно изъ Аѳинъ, заняли среднюю часть западнаго берега Малой Азіи, на которомъ основали большіе города Милетъ, Эфесъ, Колофонъ, Клазомены и др., а также среднюю группу острововъ Эгейскаго моря, каковы Наксосъ, Делосъ, Паросъ, Хіосъ и Самосъ. Напослѣдокъ, доряне, послѣ своихъ странствованій, извѣстныхъ подъ названіемъ переселенія дорянъ (около 1100 г. до Р. Х.), завладѣли Пелопоннесомъ и заняли южную часть западнаго берега съ Книдомъ и Галикарнассомъ, а также южные острова, каковы: Киѳера и Критъ, Милосъ и Ѳира, Косъ и Родосъ. Спустя еще нѣсколько сто-

лѣтій, возникли греческія колоніи на берегахъ Сициліи и Южной Италіи, извѣстныя впослѣдствіи подъ общимъ наименованіемъ Великой Эллады. Въ IX-мъ столѣтіи до нашей эры возникли поэмы Гомера. Начиная съ VIII-го столѣтія (776 г. до Р. Х.) ведется эллинское лѣтосчисленіе по олимпійскимъ играмъ. Съ начала VII-го столѣтія распространяется вліяніе пиѳійскаго оракула въ Дельфахъ, проникающее всюду, гдѣ только звучитъ эллинскій языкъ, и даже еще дальше, вплоть до Фригіи и Лидіи, откуда цари посылаютъ свои дары этому „пупу земли". Исторія греческаго искусства начинается однако, если не принимать въ разсчетъ баснословныхъ именъ, а также древнѣйшихъ изъ надписей на вазахъ, лишь съ VI-го вѣка до Р. Х. Но уже съ VII-го вѣка можно до нѣкоторой степени прослѣдить развитіе греческаго искусства по сохранившимся памятникамъ различнаго рода, а нѣкоторые виды художественныхъ произведеній, въ особенности расписные глиняные сосуды, уводятъ насъ еще на нѣсколько столѣтій назадъ.

Исторія греческой архитектуры, благодаря раскопкамъ, произведеннымъ въ послѣднія двадцать лѣтъ, совершенно измѣнилась. Теперь передовые изслѣдователи, каковы Дёрпфельдъ, Реберъ, Перро и Шипье, взгляды которыхъ такъ удачно свелъ воедино Ноакъ, производятъ греческій храмъ прямо отъ мегарона — залы мужчинъ у микенцевъ и троянцевъ (ср. стр. 240). Троны и столы для яствъ (жертвенники, алтари), воздвигавшіеся невидимымъ, лишь воображаемымъ богамъ, были предшественниками храмовъ. Только послѣ того, какъ греческія героическія поэмы закончили выработку образовъ боговъ, ощутилась потребность строить для нихъ жилища, подобныя человѣческимъ. Священный алтарь, на которомъ возжигался жертвенный огонь, помѣщался внѣ этихъ зданій, на дворѣ. Священный дворъ (temenos, peribolos) былъ обнесенъ стѣной, которая спереди иногда прерывалась монументальными воротами (propylon). Собственно храмъ имѣлъ назначеніе служить лишь жилищемъ для божества, кровомъ надъ его трономъ. Вначалѣ греческіе храмы, подобно уже описаннымъ нами „микенскимъ" акрополямъ, строились только изъ необожженныхъ кирпичей и дерева, и покрытіе ихъ состояло изъ плоской глиняной настилки по горизонтальнымъ балкамъ. Главный покой мегарона превратился въ продолговатую залу храма, въ целлу, собственно жилище божества. Портикъ (pronaos), закрытый съ боковъ, спереди же открывавшійся наружу двумя колоннами, помѣщенными между продолженіями продольныхъ стѣнъ целлы (антами), былъ усвоенъ храмами и обыкновенно устраивался также съ задней ихъ стороны и въ этомъ случаѣ назывался описѳодомомъ (opisthodomos). Но благочестіе и художественное чутье древнихъ эллиновъ не довольствовались такимъ чрезчуръ простымъ преобразованіемъ въ храмъ жилища земныхъ властителей. Для того, чтобы устроить для боговъ празднично-украшенные пріюты, греческіе зодчіе окружали храмъ въ антахъ со всѣхъ его четырехъ сторонъ открытой галереей съ колоннадой, и такой, вполнѣ закон-

ченный „периптерическій“ храмъ (peripteros) воздвигали на платформѣ о нѣсколькихъ ступеняхъ съ цѣлью вознести его надъ земнымъ прахомъ. Господствующее нынѣ научное воззрѣніе отрицаетъ, что храмъ въ антахъ предшествовалъ периптерическому, но намъ это кажется вполнѣ естественнымъ. Лишь подъ конецъ развитія формы храма его плоская кровля превратилась въ двускатную, которая, быть можетъ, уже давно устраивалась въ частныхъ постройкахъ Греціи, точно такъ же, какъ и Малой Азіи (ср. стр. 268). Низкіе фронтоны надъ короткими сторонами зданія почти всегда были обращены одинъ къ востоку, другой къ западу. Надо признать доказаннымъ, что крыша храмовъ, какъ и ихъ колонны, даже въ законченномъ видѣ периптерическаго храма, сначала были деревянныя, хотя и обложенныя кирпичемъ и обожженной глиной.

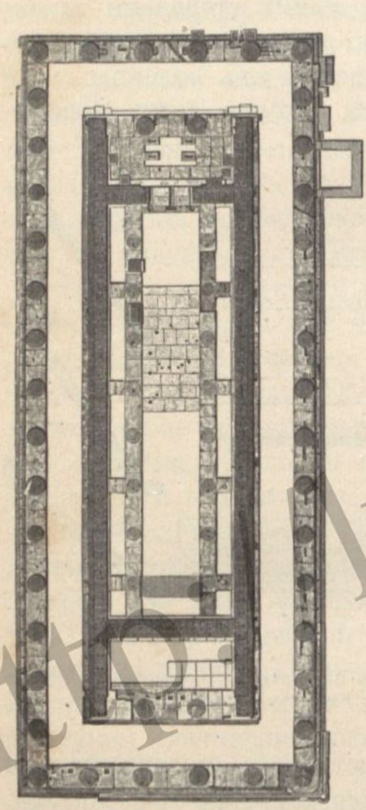


Развитіе капителей колоннъ Герэона, въ Олимпіи (въ постепенномъ порядкѣ отъ *a* до *f*). По Дёрпфельду въ сочиненіи Курціуса и Адлера „Olympia“.

Частныя, измѣненія происшедшія въ греческомъ храмоздательствѣ, легче всего прослѣдить въ дорическомъ стилѣ. Триглифный фризъ, первообразомъ котораго, по всей вѣроятности, былъ описанный выше тиринѳскій расчлененный алебастровый фризъ (ср. стр. 241), съ развитіемъ окружающей колоннады перешелъ съ антовъ на антаблементъ этой послѣдней и распространился на всѣ четыре ея стороны. Вмѣстѣ съ тѣмъ, микенская колонна превратилась въ деревянную дорическую. Четырехугольная плита надъ капителью (абака) удержалась. Круглый валъ превратился въ скошенный снизу эхинъ. Желобъ подъ нимъ, украшенный вѣнкомъ изъ стоячихъ, вверху отгибающихся листьевъ, въ эпоху развитаго дорическаго стиля еще долго сохранялъ свои очертанія и свои украшенія (см. рис. на стр. 298). Но колонны, сдѣлавшіяся болѣе толстыми и состоявшія изъ цѣлыхъ древесныхъ стволовъ, соотвѣтственно своему натуральному характеру стали съуживаться въ направленіи снизу вверхъ, а не сверху книзу, какъ въ микенскомъ искусствѣ. Деревянныя колонны постепенно уступали мѣсто каменнымъ, каннелированнымъ. Что въ этомъ случаѣ образцомъ для греческихъ зодчихъ служили египетскія

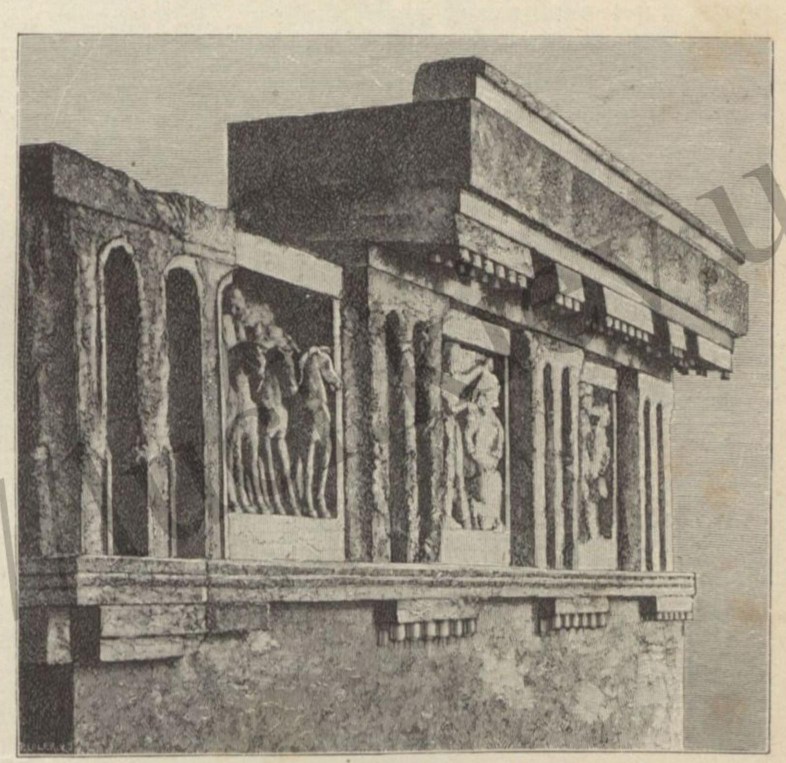
„протодорическія каменныя колонны“ (ср. стр. 160), — ученые столь же часто утверждали, какъ и отрицали; но вообще это представится не невѣроятнымъ, если примемъ во вниманіе, что именно въ разсматриваемую эпоху Египетъ началъ вступать въ сношенія съ греками.

Полагаютъ, что въ Герэонѣ, храмѣ Геры въ Олимпіи, мы обладаемъ доказательствомъ того, что весь этотъ процессъ развитія шелъ именно такимъ путемъ. Какъ бы то ни было, это святилище Геры, высшей небесной богини, считается древнѣйшимъ изъ греческихъ храмовъ, отъ котораго сохранились вполнѣ согласующіеся между собою остатки (см. рис. на этой стр.). Его сооруженіе вполнѣ основательно относятъ дальше, чѣмъ къ седьмому вѣку до Р. Х. Окружающая его колоннада, въ противоположность позднѣйшимъ храмамъ, стоящимъ на трехступенчатомъ основаніи, возвышается на основаніи лишь объ одной ступени. Въ ней было по шести колоннъ въ короткихъ сторонахъ и по шестнадцати въ длинныхъ. Она была такой значительной длины, какая позднѣе не часто повторялась. Нѣкоторыя изъ колоннъ, сдѣланныхъ изъ мергелеваго известняка (poros), — монолитныя, большинство же ихъ сложено изъ кусковъ; на одной изъ нихъ еще 16-ть, но на большей части уже по 20-ти каннелюръ. Въ капителяхъ выказывается весь ходъ развитія дорической капители. У болѣе древнихъ, подъ весьма выпуклымъ эхиномъ еще имѣется желобъ; но онъ вскорѣ исчезаетъ, а эхинъ постепенно принимаетъ почти прямолинейный профиль (рис. на стр. 295, фиг. *a—f*). Замѣчено, что деревянныя колонны первоначальныхъ храмовъ съ седьмого столѣтія стали мало-по-малу замѣняться каменными. Дѣйствительно, Павзаній, извѣстный греческій путешественникъ II-го вѣка по Р. Х., лучшимъ истолкователемъ котораго надо считать Вильгельма Гурлитта, сообщаетъ, что еще въ его время одна изъ колоннъ задняго портика Герэона была деревянная. Внутренность этого зданія представляетъ весьма поучительный примѣръ того, какъ изъ боковыхъ капеллъ храма развилось его раздѣленіе на три корабля, причемъ стѣны этихъ капеллъ, служившія также и для поддержки потолка, сносились, какъ только замѣчалось, что концевыхъ колоннъ, когда онѣ вполнѣ круглыя, совершенно достаточно для опоры потолочныхъ балокъ. Послѣ этого, длинная зала оказалась раз-



Планъ Герэона, въ Олимпіи.
По Дёрпфельду.

дѣленной двумя рядами колоннъ, по восьми въ каждомъ, на широкое среднее пространство и на двѣ узкія боковыя галереи. Первоначально плоская глиняная крыша была въ VII-мъ вѣкѣ замѣнена двускатной крышей изъ кирпичныхъ плитъ съ фронтонными придатками (акротеріями) изъ обожженной глины. Относительно происхожденія этихъ акротеріевъ фронтона еще недавно Бенндорфъ произвелъ любопытныя изслѣдованія, подтвержденныя потомъ и продолженныя Треемъ. Акротеріи надо считать отдѣлкою круглыхъ переднихъ концовъ цилиндрическихъ деревянныхъ балокъ, которыя, будучи видны снаружи, проходили вдоль вершины малоазійскихъ деревянныхъ домовъ. Круглая форма древнѣйшихъ фронтонныхъ акротеріевъ объясняется такимъ образомъ сама собою. Среди остатковъ терракоттовыхъ архитектурныхъ частей олимпійскаго Герэона также найденъ дискообразный придатокъ крыши.

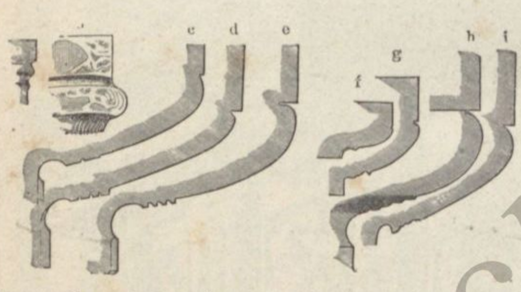


Антаблементъ храма С въ Селинунтѣ. Съ фотографіи.

Своимъ техническимъ исполненіемъ и своеобразной окраскою эти терракотты напоминаютъ древнѣйшіе микенскіе глиняные сосуды. Узоръ, уже нѣсколько углубленный, иллюминированъ бѣлою, желтою и фіолетовою красками по матовому полированному черному или темнокрасному фону. Встрѣчается пластически-грубо выполненный круглый столбъ съ розетками. Плоскіе орнаменты состоятъ изъ кружковъ, чешуекъ, шахматныхъ и зубчатыхъ узоровъ. Проскальзываютъ также восточныя плетенки изъ лентъ и волнообразныя полосы. Однако растительныхъ формъ еще не встрѣчается.

Въ общемъ внѣшнемъ видѣ законченнаго дорическаго каменнаго храма, въ какомъ мы встрѣчаемъ его въ началѣ VI-го вѣка до Р. Х., особенно въ древнѣйшихъ и южно-итальянскихъ храмахъ, бро-

саются въ глаза колонны окружной галереи, какъ-бы прямо выростающія изъ ихъ общаго подножія, сложеннаго изъ массивныхъ плитъ, и снабженныя 16—20 вертикальными сегментообразными въ поперечномъ разрѣзѣ углубленіями (ложками, каннелюрами) съ острыми краями (см. прилагаемый рисунокъ на отдѣльномъ листѣ: „Базилика и храмъ Посейдона въ Пестумѣ)“. Колонны стоятъ въ разстояніи $1^1/_4 — 1^1/_2$ своего нижняго поперечника одна отъ другой. Вышина ихъ, при увеличивающемся ихъ стремленіи къ бо̀льшей стройности, колеблется между 3 и 4 нижними поперечниками. За стержнемъ колонны идетъ его шея, отдѣленная отъ него на границѣ его верхняго куска одною или нѣсколькими узкими выкружками и состоящая въ болѣе древнихъ колоннахъ изъ упомянутаго выше желоба, украшеннаго вѣнцомъ изъ листьевъ (см. рис. на этой стр.), и постепенно исчезающаго въ теченіе шестого столѣтія. Надъ шеей колонны, нѣсколько поясковъ (kyma) охватываютъ эхинъ, за которымъ слѣдуетъ четырехугольная плита (abacus), довершающая собою капитель колонны; а съ нею и нижнюю, поддерживающую часть сооруженія. Верхняя часть послѣдняго состоитъ изъ двухъ членовъ: архитрава (epistylion) и фриза (см. рис. на стр. 297). Архитравъ, состоящій изъ каменныхъ балокъ, перекинутыхъ отъ оси одной колонны до оси сосѣдней, — гладкій и заканчивается вверху выступающею полочкою, подъ которою на опредѣленномъ разстояніи одинъ отъ другого придѣланы небольшіе бруски съ коническими каплями на нихъ, похожими на головки гвоздей. Эти шесть капель, свѣшивающіяся съ каждаго изъ этихъ брусковъ, произошли вѣроятно отъ деревянныхъ колышковъ, служившихъ для скрѣпленія частей. Дорическій триглифный фризъ, идущій надъ архитравомъ, состоитъ изъ четырехугольныхъ поверхностей, попеременно выступающихъ впередъ и нѣсколько отступающихъ назадъ. Выдающіяся впередъ части называются триглифами; въ нихъ врѣзаны въ вертикальномъ направленіи двѣ каннелюры, и двѣ половинки каннелюръ ограничиваютъ ихъ края. Триглифы находятся какъ-разъ надъ вышеупомянутыми брусками съ каплями, которые какъ-бы составляютъ съ ними одно цѣлое. Отступающія назадъ части, такъ называемыя метопы, представляютъ собою, собственно говоря, гладкія поверхности, но нерѣдко онѣ бываютъ украшены скульптурною работою. Надъ триглифнымъ фризомъ лежитъ, сильно выступая впередъ, карнизъ (geison), вѣнчающій собою антаблементъ; его нижняя горизон-



Развитіе капителей архаическихъ дорическихъ колоннъ. Преимущественно по Ноаку. *a* — капитель изъ Сокровищницы Атрея, въ Микенахъ. *b* — на Львиныхъ Воротахъ въ Микенахъ. *c* — древнѣйшая капитель Герэона въ Олимпіи. *d* — капитель храма C въ Селинунтѣ. *e* — храма D въ Селинунтѣ. *f* — эллинскаго храма въ Тиринѳѣ. *g* — святилища Кардіако, на остр. Корфу. *h* — храма Аполлона въ Сиракузахъ. *i* — сокровищницы сиракузцевъ, въ Олимпіи.



Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Базилика и храмъ Посейдона въ Пестумѣ. Справа, вдали — храмъ Цереры.

Рисунокъ О. Шульца съ фотографіи.

тальная поверхность, т. наз. слезникъ, снабжена, соотвѣтственно каждому триглифу и каждой метопѣ, рядомъ четырехугольныхъ, продолговатыхъ пластинокъ (mutuli, viae), усаженныхъ каплями. Карнизъ завершается полосою слегка изогнутаго профиля. Подобные карнизы, но безъ пластинокъ съ каплями, окаймляютъ фронтонъ. По краю карниза (sima), за которымъ собиралась дождевая вода, были разсажены львиныя головы, черезъ открытыя пасти которыхъ она могла выливаться. Акротеріи, увѣнчивавшіе собою вершину и углы фронтона, нерѣдко имѣли форму звѣрей, человѣческихъ фигуръ или сосудовъ. Крайнія черепицы кирпичной крыши зданія съ длинныхъ его сторонъ обыкновенно имѣли видъ пальметтъ. Но главнымъ украшеніемъ наружности храмовъ служили скульптурныя произведенія, помѣщенныя какъ на метопахъ, такъ и на фронтонѣ. Монументальная скульптура Греціи увѣковѣчила свою славу преимущественно исполненіемъ фронтонныхъ группъ для храмовъ и другихъ зданій.

Новѣйшія изслѣдованія доказали, что красивому впечатлѣнію внѣшности дорическаго храма въ значительной степени способствовала обильная, но изящная раскраска. Законченный греческій каменный храмъ представлялся очень расцвѣченнымъ. Зданіе вообще было одного цвѣта, но отдѣльныя его части получали полную окраску, обыкновенно въ красный или синій цвѣтъ. Новѣйшія раскопки, однако, не подтвердили предположенія, будто эхинъ и абака дорическихъ капителей были всегда раскрашены. Но криволинейная часть карниза и прямые брусья архитрава уже въ раннюю эпоху получали цвѣтныя украшенія, одни въ видѣ вѣнка изъ широкихъ свѣшивающихся книзу листьевъ (см. рис. на стр. 306, фиг. *a*), другія въ видѣ ленточнаго меандра, простого или извилистаго. Триглифы были обыкновенно темносиняго цвѣта, а метопы оставлялись бѣлыми, или окрашивались въ своей плоскости. Но окраска всюду служила не для сглаживанія формъ, а, напротивъ того, для приданія имъ большей рельефности. Свѣшивающимися книзу листьями выражалась обремененность ихъ тѣмъ, что лежитъ надъ ними. Вѣнчающіе брусья украшались вѣнками пальметтъ (анѳемій) скульптурной работы, или написанными краской.

Внутренность большого, главнаго храма обыкновенно сохраняла свое раздѣленіе на три корабля, съ которымъ мы уже познакомились при описаніи олимпійскаго Гераона. Каменный потолокъ, раздѣленный на четырехугольныя углубленныя поля (потолокъ съ кассетами, съ калимматіями), съ золотыми звѣздами въ срединѣ каждаго такого поля, выкрашеннаго въ голубой цвѣтъ, скрывалъ за собой деревянныя кровельныя стропила. Мнѣніе, будто большинство значительныхъ храмовъ получало свѣтъ черезъ отверстіе въ крышѣ, со временъ изслѣдованій Дёрпфельда и изысканій Дурма, считается несостоятельнымъ. Какъ видно изъ замѣтокъ Витрувія, древне-римскаго зодчаго и писателя, „гипеѳральные" храмы, съ открытымъ, свѣтлымъ пространствомъ внутри, составляли лишь рѣдкія исключенія. Почти во всѣ извѣстные и прославленные грече-

скіе храмы свѣтъ проникалъ единственно чрезъ ихъ монументальныя входныя двери; при яркомъ южномъ солнцѣ, этого отверстія было достаточно для освѣщенія внутренности храма.

Но главная прелесть архитектуры греческихъ храмовъ заключалась не во внутренности, а во внѣшности этихъ зданій. Эллинское обиталище божества производило впечатлѣніе не внутреннею, а наружною своею стороною. Все въ этой послѣдней было геометрически соразмѣрно, и этимъ въ особенности отличался дорическій храмъ. Но здѣсь, въ наружности такого храма, лучше всего можно прослѣдить, какъ смягчалась эта строго-геометрическая соразмѣрность и допускались легкія отклоненія отъ нея, производившія впечатлѣніе органической жизни. Сюда относится замѣна прямыхъ линій нѣсколько изогнутыми; сюда относятся также „курватуры“, т. е. небольшія утолщенія на горизонтальныхъ балкахъ дорическихъ храмовъ; сюда же относятся припухлость (entasis) и утонченіе стержней колоннъ, легкій наклонъ наружныхъ колоннъ кнутри, съуженіе промежутковъ между угловыми колоннами и неправильность въ положеніи триглифовъ, которыми отмѣчались ось каждой колонны и каждый пролетъ между колоннами, и которые дѣйствительно, въ совершенно развитомъ дорическомъ стилѣ, на крайнихъ концахъ фриза какъ-бы сдвигаются съ оси колонны въ уголъ. Общая форма дорическаго храма такъ гармонично закончена, что еще Беттихеръ въ своей „Тектоникѣ эллиновъ“, трудѣ, нѣкогда знаменитомъ, а теперь устарѣвшемъ, объяснялъ происхожденіе деталей этой формы не на основаніи исторіи ихъ развитія, указывающей всюду на ихъ происхожденіе отъ деревянныхъ построекъ, а на основаніи теоріи идеальнаго воплощенія абстрактныхъ конструктивныхъ и статическихъ законовъ. Остается, однако, несомнѣннымъ, что законченный дорическій храмъ представляетъ въ своей архитектурѣ строгое соблюденіе конструктивныхъ законовъ тяжести и ея подпоръ, и въ своихъ отдѣльныхъ формахъ выражаетъ эти законы самымъ яснымъ образомъ. Остается несомнѣннымъ также и то, что стремленіе устраивать тихія жилища боговъ подъ кровлями, опирающимися на колонны, привело къ полному, наисовершеннѣйшему развитію построекъ съ колоннами и фронтонами. Но прежде всего остается истиной, что это художественное творчество, откуда бы оно ни заимствовало отдѣльные архитектурные элементы, было вполнѣ самостоятельнымъ проявленіемъ греческаго генія. Во всемъ мірѣ нѣтъ архитектурнаго произведенія, которое было бы подобно дорическому храму. Какъ цѣлое сооруженіе, онъ не имѣлъ предшественниковъ себѣ, и это сооруженіе во всей совокупности своихъ частей было такъ поразительно, что искусство человѣчества твердо удержало его до нашихъ дней.

Въ Южной Италіи и Сициліи сохранились остатки древнѣйшихъ греческихъ храмовъ, болѣе значительные, чѣмъ въ самой Элладѣ, метрополіи этихъ колоній. Въ Пестумѣ и Джирдженти (Акрагасѣ) эти остатки

еще держатся; въ Селинунтѣ, Сиракузахъ и другихъ мѣстахъ, какъ извѣстно, они уже повалились на землю. Подробное научное изслѣдованiе, которому подвергли ихъ недавно Кольдевей и Пухштейнъ, проливаетъ съ разныхъ сторонъ новый свѣтъ на исторiю развитiя греческаго храма. Дорическiе храмы этой части западной или Великой Грецiи, постройка которыхъ, какъ бы то ни было, относится къ началу VI-го столѣтiя, въ свое время производили вообще впечатлѣнiе строгости, даже нѣкоторой тяжеловѣсности. Въ нихъ имѣется переднiй портикъ (pronaos), но заднiй портикъ (opisthodomos) еще отсутствуетъ. Угловыя колонны еще не сближены. Тѣсно разставленныя, приземистыя колонны имѣютъ большую припухлость на стержнѣ (entasis). Низкая капитель сильно выдается впередъ. Желобъ съ вѣнкомъ изъ листьевъ подъ капителью является ея постоянной принадлежностью. Триглифный фризъ нѣсколько уже, чѣмъ архитравъ. Фронтонъ сравнительно высокъ. Центральный храмъ въ Селинунтѣ (такъ называемый храмъ C) построенъ въ началѣ шестого столѣтiя; колонны его — монолитныя и имѣютъ по 16 каннелюръ. Въ окружающей его галереѣ было по 6 колоннъ на узкихъ сторонахъ, и по 17 на длинныхъ, такъ что онъ былъ еще болѣе вытянутъ въ длину, нежели храмъ Геры въ Олимпiи. Портикъ его еще былъ замкнутъ передней стѣной, но за то рядъ колоннъ передъ нимъ былъ двойной. Его антаблементъ, выставленный въ палермскомъ музеѣ, изображенъ у насъ на рисункѣ, на стр. 297. Нѣсколько позже сооруженъ сѣверный селинунтскiй храмъ (такъ называемый храмъ D). У него по 6 колоннъ въ короткихъ сторонахъ и по 13 въ длинныхъ, такъ что мы находимъ здѣсь уже нормальное численное отношенiе. Портикъ этого храма ограниченъ съ боковъ не антами, а тремя четвертями колоннъ. Колонны портика имѣютъ по 16, а колонны окружной галереи уже по 20 каннелюръ. „Мегаронъ“ Деметры въ Гаджерѣ, близъ Селинунта, въ которомъ, вмѣстѣ съ особенно древними формами карниза, мы находимъ въ этомъ послѣднемъ намекъ на египетскiй желобъ, любопытенъ по открытому положенiю всего святилища съ окружающими его дворъ стѣнами, со входными воротами и съ алтаремъ. Древнѣйшiй храмъ Пестума (см. отдѣльн. табл. при этой стр.), такъ называемая базилика, имѣетъ 9×18 колоннъ; соотвѣтственно нечетному числу колоннъ своей передней стороны онъ раздѣленъ внутри центральнымъ рядомъ колоннъ на двѣ части. Немного позже выстроенъ такъ называемый храмъ Деметры въ Пестумѣ; его колонны, числомъ 6×13, украшены уже 24 каннелюрами. Его портикъ, находящiйся внутри окружной галереи, лишь на половину огороженъ съ боковъ стѣнами (in antis), а передняя его половина состоитъ изъ трехъ свободно стоящихъ колоннъ (prostylos). Если эти оба храма сооружены дѣйствительно лишь въ половинѣ VI-го вѣка до Р. Х., то стиль ихъ все-таки соотвѣтствуетъ стилю построекъ, господствовавшему на Востокѣ въ началѣ этого вѣка.

Затѣмъ, къ числу древнѣйшихъ дорическихъ храмовъ подобнаго

рода принадлежатъ храмъ въ Тарентѣ, святилище Зевса въ Сиракузахъ, храмъ Аполлона на островѣ Ортигіи, близъ этого города, и храмъ священнаго колодца въ Кардако, на остр. Корфу. Но и въ Аѳинахъ недавно открыты остатки древнѣйшихъ городскихъ храмовъ. Раньше позднѣйшаго дорическаго храма, великолѣпнаго Парѳенона Перикла, въ аѳинскомъ акрополѣ существовало не меньше трехъ храмовъ, посвященныхъ Палладѣ-Аѳинѣ: одинъ, выстроенный послѣ персидскихъ войнъ на томъ же самомъ мѣстѣ, гдѣ красуется Парѳенонъ, и два, выстроенныхъ до персидскихъ войнъ вблизи отъ того пункта, на которомъ впослѣдствіи находился Эрехтейонъ. Остатки древнѣйшаго изъ этихъ древнихъ храмовъ были открыты и сложены вмѣстѣ. Они относятся также къ началу VI-го вѣка.

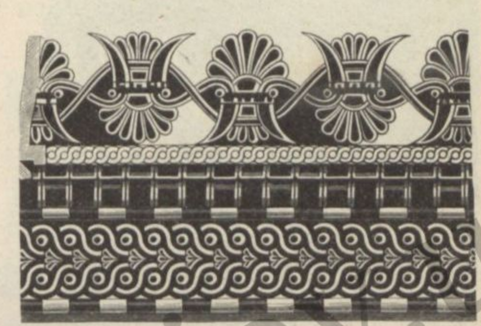


Часть храма въ коринѳскомъ кремлѣ. Съ фотографіи. (Collection Merlin.)

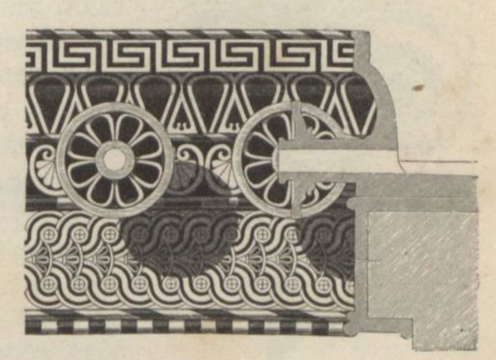
Къ древнѣйшимъ дорическимъ храмамъ прежде причисляли, а Дурмъ причисляетъ и теперь, храмъ въ Ассосѣ, на эолійскомъ берегу Малой Азіи. На его колоннахъ — отъ 16 до 18 каннелюръ. На брусочкахъ подъ триглифами и на мутулахъ нѣтъ капель. На архитравѣ, вопреки обычаю, находятся скульптурныя украшенія. Судя по стилю этихъ украшеній, къ которымъ мы еще вернемся, они должны быть болѣе поздняго происхожденія. Самымъ древнимъ изъ сохранившихся дорическихъ храмовъ прежде считали храмъ въ Коринѳѣ, вновь изслѣдованный Дёрпфельдомъ около десяти лѣтъ тому назадъ. Безъ сомнѣнія, онъ принадлежитъ глубокой древности, какъ о томъ можно заключить потому, что въ его окружной галереѣ 6×15 колоннъ, равно какъ и по ихъ тяжеловѣснымъ стержнямъ о двадцати каннелюрахъ и по сильно выдающимся впередъ капителямъ, еще лишеннымъ желобчатой шеи (см, рис. на этой стр.).

Сокровищницы въ Олимпіи знакомятъ насъ съ родомъ построекъ,

очень важнымъ для исторіи зодчества. Адлеръ называетъ ихъ „архитектоническими дарами", посвященными высшему божеству. Ихъ портики съ фронтономъ, поддерживаемымъ колоннами, доказываютъ, что фронтонъ и колоннады не составляли въ Греціи исключительной принадлежности храмоздательства. Но уже одно расположеніе этихъ построекъ съ сѣвера на югъ, а не съ запада на востокъ, рѣзко отличаетъ ихъ отъ храмовъ. Сооружавшія ихъ государства заказывали изготовленіе ихъ частей изъ туземнаго камня у себя дома и затѣмъ отправляли ихъ въ Олимпію, гдѣ изъ нихъ и складывали зданія. Древнѣйшая сокровищница въ Олимпіи, сокровищница сицилійскаго города Гелы, относится къ началу VI-го вѣка. Она получила въ исторіи строительнаго искусства важное значеніе, такъ какъ по этому сооруженію было впервые дознано, что въ древне-дорическомъ стилѣ карнизы фронтона и боковыхъ сторонъ зданія нерѣдко бывали облицованы расцвѣченной терракоттой.

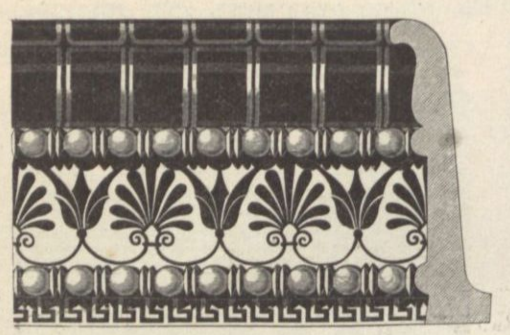

Терракоттовое украшеніе храма С въ Селинунтѣ. По Дёрпфельду.

Раскрашиваніе этихъ терракоттъ въ храмахъ шло съ начала VI-го вѣка до нѣкоторой степени параллельно съ орнаментированіемъ глиняныхъ сосудовъ. Терракоттовыя украшенія вышеупомянутаго древнѣйшаго храма въ Селинунтѣ, какъ и коринѳскія вазы, расписаны прочными красною и черною лаковыми красками по блѣдному фону глины (см. верхній рис. на этой стр.). На ряду съ линейными орнаментами и простыми и двойными плетенками, здѣсь уже появляются орнаменты на мотивы растительнаго царства. Вѣнокъ изъ свѣшивающихся листьевъ на верхней полосѣ карниза еще по-дорически полу-угловато геометризированъ. Но пальметты въ мѣстахъ соприкосновенія двойныхъ плетенокъ уже имѣютъ такую же форму, какъ и на милосскихъ глиняныхъ вазахъ; соединенные ряды, состоящіе попеременно изъ пальметтъ и распустившихся цвѣтковъ лотоса, которыми увѣнчана верхняя полоса карниза, имѣютъ восточныя формы, облагороженныя эллинскимъ чувствомъ стильности. Меандры, плетенки, розетки и пальметты — главныя составныя части терракоттовыхъ карнизовъ сокровищницы Гелы въ Олимпіи (см. нижній рис. на этой стр.). Въ одномъ изъ позднѣйшихъ храмовъ Селинунта, на терракоттовомъ карнизѣ, между меандровой лентой и ря-


Терракоттовый карнизъ сокровищницы гелойцевъ въ Олимпіи. По Дёрпфельду.

дами лотосовъ и пальметтъ, находится шнуръ перловъ (астрагалъ) почти въ іоническомъ вкусѣ (см. верхній рис. на этой стр.).

Кромѣ дорянъ, главными вѣтвями эллинской народности были, какъ извѣстно, эолійцы и іонійцы. Поэтому вмѣстѣ съ дорическимъ стилемъ тотчасъ же возникли эолическій и іоническій стили. Коринѳскій же орденъ, напротивъ того, принадлежитъ болѣе поздней ступени развитія.



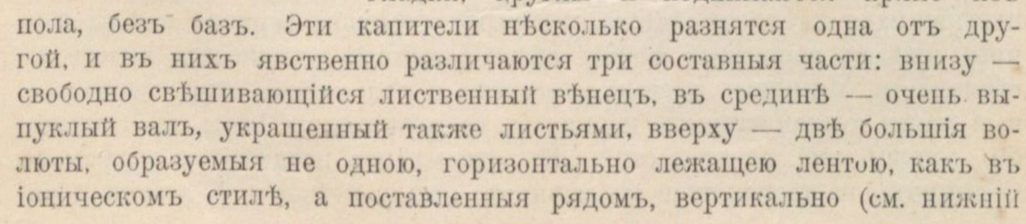
Терракоттовый карнизъ одного изъ позднѣйшихъ селинунтскихъ храмовъ. По Дёрпфельду

Эолическій стиль лишь недавно установленъ изслѣдованіями Кольдевея на древне-эолической почвѣ. По всей вѣроятности, онъ процвѣталъ на ряду съ дорическимъ и іоническимъ стилями лишь въ теченіе короткаго періода времени. Уже въ VI-мъ столѣтіи онъ совершенно угасъ. Позднѣйшіе писатели не знаютъ его и не упоминаютъ о немъ. Его право на историческое значеніе находится въ тѣсной зависимости отъ того, правильно или неправильно сложилъ Кольдевей обломки капителей, найденные имъ въ 1889 г. въ мѣстности древняго города Неандріи, въ троянской области, и въ Колумдадо, на Лесбосѣ. Пока мы не видимъ, однако, никакихъ основаній присоединиться къ мнѣнію тѣхъ, которые сомнѣваются въ существованіи этого стиля.



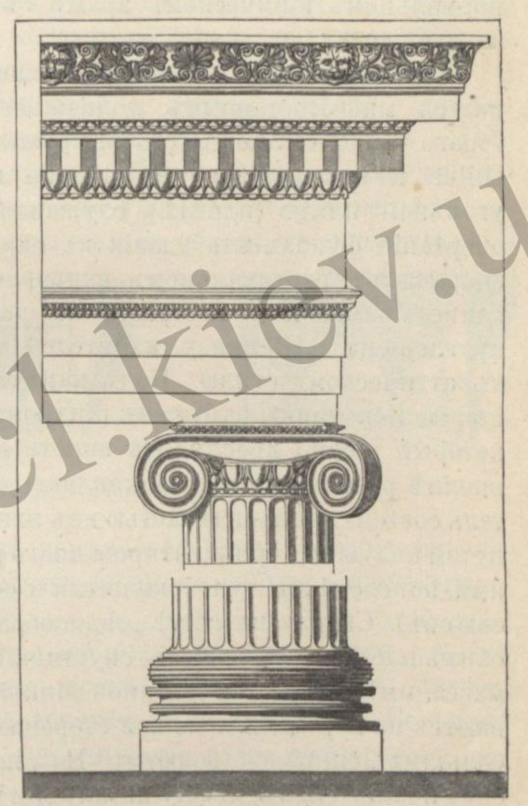
Лесбійская капитель, изъ Неандріи. По Кольдевею.

Храмъ въ Неандріи слѣдуетъ отнести къ VII-му столѣтію. Онъ состоялъ изъ целлы, окруженной единственно стѣнами и помѣщавшейся на высокомъ основаніи. Целла, какъ и въ такъ называемой базиликѣ Пестума, шедшимъ по ея срединѣ рядомъ колоннъ была раздѣлена на двѣ части. Микенскій образецъ такого устройства достаточно извѣстенъ: это — такъ называемый „храмъ“ въ шестомъ микенскомъ городѣ троянскаго холма въ Гиссарликѣ. Характерная особенность стиля выказывается въ капителяхъ колоннъ, стержни которыхъ тонки, гладки, круглы и поднимаются прямо изъ



пола, безъ базъ. Эти капители нѣсколько разнятся одна отъ другой, и въ нихъ явственно различаются три составныя части: внизу — свободно свѣшивающійся лиственный вѣнецъ, въ срединѣ — очень выпуклый валъ, украшенный также листьями, вверху — двѣ большія волюты, образуемыя не одною, горизонтально лежащею лентою, какъ въ іоническомъ стилѣ, а поставленныя рядомъ, вертикально (см. нижній

рис. на стр. 304). Лиственный вѣнецъ и валъ, по нашему мнѣнію, являются здѣсь лишь какъ старыя составныя части микенской капители. Но вѣнецъ изъ листьевъ не соединяется съ желобкомъ, а какъ въ персидскомъ стилѣ составляетъ особую часть капители. Раньше мы уже видѣли, что происхожденіе волюты, какъ вѣнчающей части колонны, слѣдуетъ искать въ такъ называемомъ египетскомъ пальметтномъ деревѣ, и что первообразъ его можно найти на расписанныхъ египетскихъ колоннахъ (ср. стр. 170 и отд. табл. рис. при стр. 135, фиг. *ж*, *з*, *и*). Намъ уже извѣстно также, что капители съ волютами были въ ходу въ Вавилонѣ и Ассиріи (ср. стр. 207, 210 и 211). Но мы считаемъ несправедливымъ указывать, какъ это принято, какъ на ближайшій первообразъ эолической и іонической капителей съ волютами, на капитель небольшого, вѣроятно гиттитскаго, храма, который несетъ въ рукахъ жрецъ на рельефѣ въ Боггасъ-кёи (ср. стр. 265).


Колонна и антаблементъ іоническаго храма въ Пріенѣ. По Баумейстеру.

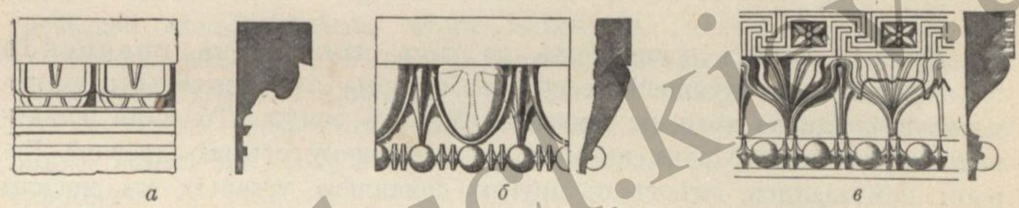
Вѣроятно также въ VII-мъ столѣтіи образовался іоническій стиль, распространеніе котораго даже въ древности не ограничивалось іонической Малой Азіей и іоническими островами Эгейскаго моря, но который, очевидно, былъ въ ней и на нихъ у себя дома и раньше всего достигъ своеобразнаго блеска. Іоническій храмъ — того же происхожденія, какъ и дорическій. По своимъ основнымъ чертамъ онъ совершенно походитъ на дорическій. Коль-скоро дорическій храмъ произошелъ отъ микенскаго мегарона, какъ справедливо указываетъ на то Ноакъ, то отсюда же произошелъ и іоническій. Разница лишь въ томъ, что на малоазійской почвѣ мысль скорѣе обращается къ Троѣ микенской эпохи, нежели къ самымъ Микенамъ. Дѣйствительно, въ шестомъ городѣ Гиссарлика впервые былъ открытъ настоящій базисъ колонны, а самостоятельный базисъ составляетъ характерную особенность, которою іоническая колонна отличается отъ дорической. Къ сожалѣнію, для исторіи развитія іоническаго стиля не достаетъ вещественныхъ доказательствъ, подобныхъ тѣмъ, какія сохранились для дорическаго стиля въ олимпійскомъ храмѣ Геры, а для эолическаго — въ храмѣ въ Неандріи. Если древнѣйшіе

изъ извѣстныхъ намъ іоническихъ храмовъ, каковы напр. храмъ Геры на Самосѣ, первый храмъ Артемиды въ Эфесѣ и храмъ Аполлона въ Дидимѣ, близъ Милета, были сооружены не позже нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ дорическихъ храмовъ, то, въ противуположность этимъ послѣднимъ, строители которыхъ неизвѣстны, они принадлежатъ уже эпохѣ исторіи художниковъ. Поэтому мы должны теперь разсмотрѣть уклоненія іоническаго стиля отъ дорическаго и составить себѣ представленіе о нормальномъ іоническомъ храмѣ съ его отдѣльными частями (см. рис. на стр. 305).

Іоническая колонна — выше и стройнѣе дорической; она начинается многосоставнымъ подножіемъ (базою), существенныя части котораго — опоясывающіе его выкружки и покрытый желобками валъ (trochilus и torus). Иногда колонна покоится, кромѣ того, на четырехугольной плитѣ (плинтѣ), служащей переходомъ отъ прямолинейныхъ очертаній фундамента зданія къ округлости стержня. Этотъ послѣдній покрытъ въ вертикальномъ направленіи отдѣленными одна отъ другой каннелюрами, изъ которыхъ каждая оканчивается вверху и внизу закругленіемъ. Шейки у капителей нѣтъ, за исключеніемъ относящихся къ аттическому стилю. Подъ капителью, на мѣстѣ дорической опояски, стержень колонны окруженъ шнуромъ перловъ (astragalus). Этотъ шнуръ, который можно прослѣдить вплоть до египетскаго искусства, въ своемъ вполнѣ развитомъ видѣ составляетъ особенность іоническаго стиля. Капитель состоитъ большею частью изъ эхиноподобнаго киматія (kyma, приплюснутой подушки), орнаментированнаго рельефными свѣшивающимися листьями, попремѣнно тупоконечными и остроконечными, полосою яицъ (полосою овъ). Сверху, на мѣстѣ „сѣдлообразной колоды" древнихъ передне-азійскихъ плотниковъ, лежитъ, спустившись своею срединою нѣсколько внизъ, масса, имѣющая видъ длинной тонкой подушки, оба конца которой свѣшиваются на передней и задней сторонахъ капители и закручиваются въ видѣ большихъ спиралей (волюты). Но иногда, именно, въ древнѣйшихъ азіятскихъ капителяхъ, между киматіемъ, украшеннымъ кольцомъ изъ листьевъ (кольцомъ изъ овъ), и волютами находится еще круглая подушка. Поэтому нѣтъ ничего невозможнаго въ томъ, что киматій, украшенный листьями, развился не изъ вала, подобно дорическому эхину, а изъ украшеннаго лиственнымъ вѣнкомъ желоба микенской капители. Въ такомъ случаѣ было бы совершенно естественно, если бы, какъ это и предполагаютъ Ноакъ и Пухштейнъ, изъ обоихъ элементовъ микенской капители валикъ сохранился, за немногими исключеніями, только въ дорическомъ, а лиственный вѣнокъ только въ іоническомъ стиляхъ. Исторія развитія іонической капители, ясно изложенная Пухштейномъ, выказывается главнымъ образомъ въ различіи способа соединенія волютъ съ киматіемъ, или съ валомъ, или же съ тѣмъ и другимъ. Болѣе древній восточный типъ — капитель съ валомъ и киматіемъ, болѣе древній западный — капитель безъ вала. Средину между этими типами занимаютъ древне-аттическія

капители, впослѣдствіи облагороженныя Мнезикломъ, въ которыхъ надъ киматіемъ, вмѣсто вала, имѣется другая приставка. Но позднѣйшія іоническія капители Малой Азіи снова представляютъ нормальный типъ, съ киматіемъ безъ вала (см. рис. на стр. 305).

Такъ какъ особенности капители съ волютами бросаются въ глаза вообще при разсматриваніи ея спереди и сзади, съ боковъ же она представляетъ справа и слѣва только закругленія подушки, то для угловыхъ колоннъ оказалась необходимою поправка, состоящая въ томъ, что на боковой сторонѣ капители, той, которая обращена наружу, выдѣлываются двѣ волюты, какъ и на передней сторонѣ, а соприкосновеніе, въ которое онѣ приходятъ съ волютами этой и задней сторонъ, скрадывается тѣмъ, что онѣ, нѣсколько выдаваясь впередъ, сходятся съ сосѣдними волютами по направленію діагонали. Повидимому, это неудобство побуждало аѳинскихъ зодчихъ никогда не употреблять іоническихъ колоннъ въ окружныхъ галереяхъ, а ставить ихъ только въ промежуткахъ



Киматіи: *а* дорическій, *б* іоническій, *в* лесбійскій. По Баумейстеру.

между стѣнами или антами. Вмѣсто дорической абаки, іоническая колонна имѣетъ надъ подушкою съ волютами лишь тонкую четырехугольную, пластически-украшенную плиту.

Іоническій антаблементъ также существенно отличается отъ дорическаго. Архитравъ состоитъ изъ трехъ горизонтальныхъ полосъ, изъ которыхъ верхнія нѣсколько выступаютъ надъ нижними. Во фризѣ нѣтъ подраздѣленія на триглифы. Онъ тянется надъ архитравомъ совершенно гладкій, какъ готовое поле для фигурныхъ украшеній, отъ которыхъ дается ему названіе „зофора". Шнуръ перловъ подъ полосою киматія, снабженный яйцевидными листьями (см. рис. на этой стр. фиг. *б*), или рядомъ лесбійскихъ сердцевидныхъ листьевъ (фиг. *в*), отдѣляетъ архитравъ отъ фриза, фризъ отъ вѣнчающаго антаблементъ карниза, и нерѣдко повторяется между нижней выносной плитой и выступающею надъ нею впередъ полосою собственно карниза, причемъ выносная плита усажена зубцами (дентикулами) — четырехугольными брусками, помѣщенными одинъ подлѣ другого на небольшомъ разстояніи. Надъ карнизомъ идетъ слегка изогнутаго профиля желобъ, украшенный стилизированнымъ растительнымъ орнаментомъ рельефной работы. Іоническій фронтонъ, увѣнчанный въ вершинѣ и по угламъ акротеріями, выше, чѣмъ дорическій.

Изъ предыдущаго видно, что іоническій храмъ, при всемъ сходствѣ

его плана и архитектуры съ планомъ и архитектурою храма дорическаго, все-таки имѣетъ свой особый характеръ. Всѣ отдѣльныя его части — пластичнѣе, антаблементъ, поддерживаемый болѣе стройными колоннами, — легче; колонны разставлены подъ покоющеюся на нихъ тяжестью свободнѣе, такъ какъ нѣтъ триглифовъ, которые стѣсняли бы эту разстановку. Въ противуположность дорической силѣ, въ іоническомъ храмѣ выражается іоническая мягкость, въ противоположность дорической серьезности — іоническая веселость. Еще Витрувій видѣлъ въ дорическомъ стилѣ воплощеніе мужской красоты, а въ іоническомъ — женской, и нѣтъ ничего смѣшного въ томъ, что волюты іонической капители напоминали этому писателю женскія кудри. Во всякомъ случаѣ, надо считать особеннымъ богатствомъ греческой архитектуры то обстоятельство, что ею одновременно были созданы эти два стиля, могущіе взаимно пополнять и замѣнять другъ друга, и что она умѣла отлично пользоваться ими обоими.

Древнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ греческой живописи суть украшенія сосудовъ, которые ихъ владѣльцы умышленно ввѣряли на храненіе темнымъ нѣдрамъ земли. То были глиняные сосуды особаго рода, которые, по набожному обычаю древней Европы, помѣщались, вмѣстѣ съ другою домашнею утварью, въ могилы покойниковъ. Тысячами извлечены они изъ могилъ Греціи и Италіи, особенно Этруріи, наиболѣе значительной изъ областей, въ которыхъ осѣли греческіе горшечники, и теперь этими сосудами наполнены коллекціи древностей во всѣхъ европейскихъ столицахъ; обширныя иллюстрированныя сочиненія, изъ которыхъ въ особенности заслуживаютъ упоминанія, сверхъ совокупности изданій нѣмецкаго археологическаго института, болѣе старинные труды о вазахъ Гергарда и Бренндорфа, распространили свѣдѣнія о нихъ далеко за предѣлы областей, въ которыхъ они были найдены или гдѣ сохраняются. При помощи расписныхъ греческихъ вазъ мы можемъ шагъ за шагомъ спускаться отъ древнѣйшей эпохи до III-го столѣтія предъ Р. Х. Изображенія, которыми обыкновенно украшены вазы, не только даютъ намъ возможность бросить взглядъ на повседневную жизнь и бытъ грековъ и на миѳологію ихъ боговъ и героевъ, занимавшую ихъ воображеніе, что очень важно само по себѣ, но и представляютъ собою для болѣе отдаленныхъ вѣковъ наглядное отраженіе исторіи развитія художественной живописи, лишь въ ничтожной степени отвлекавшейся въ сторону ремесленности. Только послѣ персидскихъ войнъ художественная живопись начинаетъ идти отдѣльно отъ расписыванія вазъ. Греческіе живописцы на вазахъ, хотя нерѣдко были вмѣстѣ съ тѣмъ и горшечники, а иногда и спеціалисты своего дѣла, однако чувствовали себя художниками, какъ это доказывается обозначеніемъ ихъ именъ, встрѣчающимся на многихъ глиняныхъ сосудахъ, рядомъ съ которыми, въ числѣ сохранившихся про-

изведеній, слѣдуетъ прежде всего поставить точно также разрисованныя глиняныя дощечки (pinakes), которыя было принято вывѣшивать въ священныхъ мѣстахъ, какъ приношенія богамъ.

Изъ глиняныхъ сосудовъ древнѣйшаго рода, относящихся къ догомеровскимъ временамъ и родственныхъ съ тѣми, которые мы находимъ еще въ каменной эпохѣ Европы (ср. стр. 30), нашего вниманія въ особенности заслуживаютъ открытые въ самой Греціи. По характеру ихъ украшеній, принято называть ихъ вазами геометрическаго стиля. Аттическія вазы этого рода, по главному мѣсту своего нахожденія, у дипилонскихъ воротъ Аѳинъ, называются дипилонскими. Долгое время полагали, что глиняные сосуды съ украшеніями геометрическаго стиля внезапно вытѣснили вазы микенскаго характера въ эпоху переселенія дорянъ. Но теперь пришлось возвратиться къ убѣжденію, что вазы геометрическаго стиля, этого первобытнаго наслѣдія всѣхъ европейскихъ художественныхъ пошибовъ, появились и на греческой почвѣ раньше, чѣмъ микенскія, что и въ Греціи онѣ въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ постепенно вытѣснялись своеобразными произведеніями микенскаго искусства, а послѣ того, какъ это искусство угасло, снова выступили на первый планъ и господствовали на рынкѣ вплоть до VII-го столѣтія, подвергаясь при этомъ чужеземнымъ вліяніямъ.

Древнія вазы чисто-геометрическаго стиля представляютъ темнокоричневыя украшенія, исполненныя лаковыми красками на свѣтломъ, красновато-желтомъ фонѣ глины. Прямолинейное дѣленіе поверхности на сѣть отдѣльныхъ полей приспособляется съ тонкимъ чутьемъ мѣры пространства къ формѣ сосуда. Здѣсь, какъ и у первобытныхъ народовъ, соединены между собой шахматные узоры, ромбовидныя поля, зигзагообразныя полосы, лучистыя линіи, простые кресты, зубчатые кресты. На аттическихъ дипилонскихъ вазахъ, въ противуположность беотійскимъ, быть можетъ, еще болѣе древнимъ, на ряду съ этими узорами появляется уже меандръ, который съ того времени былъ въ такомъ ходу у грековъ, что французы донынѣ неправильно считаютъ его греческимъ узоромъ (à la grecque). Но нѣтъ недостатка также и въ кривыхъ линіяхъ. Большую роль играютъ круги; соприкасающіеся круги являются въ Аттикѣ предшественниками полосъ, схематически изображающихъ волны. Мотивы изъ растительнаго царства, можно сказать, исключены. Розетки, занимающія цѣлое поле, все еще походятъ скорѣе на звѣзды, чѣмъ на цвѣты. Однако нерѣдко оставляются свободные промежутки для изображенія животныхъ и людей. Представленныя животныя — въ чистомъ дипилонскомъ стилѣ исключительно домашнія и дикія, свойственныя Европѣ, — носятъ на себѣ отпечатокъ геометрическаго стиля, нарисованы угловато, съ тонкими ногами, длинными шеями. Изображенія людей и ихъ дѣйствій встрѣчаются особенно на аттическихъ дипилонскихъ вазахъ, но сюжеты изъ миѳологіи и произведеній поэзіи

еще отсутствуютъ. Представляются только происшествія дѣйствительной жизни: морскія битвы, праздничныя пляски, погребеніе умершихъ, траурныя процессіи. Человѣческія фигуры въ живописи на вазахъ этого рода—древнѣшія изъ открытыхъ на греческой почвѣ. Правда, у этихъ фигуръ голова съ ея клювовиднымъ носомъ походитъ на птичью; шея, руки, ноги изображаются тонкими штрихами, грудная клѣтка — въ видѣ трехугольника, и только бедра и икры имѣютъ нѣкоторую округлость; но все-таки въ этихъ изображеніяхъ замѣтно нѣкоторое пониманіе взаныхъ отношеній между членами человѣческаго тѣла. Неумѣлый художникъ эпохи, въ которую эллинское искусство находилось еще въ пеленкахъ, невольно, по необходимости, а не преднамѣренно прилаживалъ свои схематично-геометризированныя фигуры къ геометрическому характеру орнаментики этихъ сосудовъ. Для примѣра можно указать на принадлежащій аѳинскому археологическому музею сосудъ, на которомъ главный рисунокъ изображаетъ похоронную процессію (см. рис. на этой стр.).



Ваза дипилонскаго стиля. По „Monumenti dell' Instituto“.

Исторія дальнѣйшаго развитія греческой живописи на вазахъ отъ дипилонскаго стиля до вазы Франсуа, относящейся къ VI вѣку и представляющей уже вполнѣ развитый строго-архаическій стиль чернофигурной живописи на вазахъ, столько же запутана, сколько и поучительна. Ея разъясненію способствовали преимущественно Конце, Бруннъ, Фуртвенглеръ, Дюммлеръ, Бѣлау, Ригль и Лёшке. Новые взгляды установились особенно послѣ раскопокъ Бѣлау на остр. Самосѣ. Изслѣдованія Дюрамъ-Гревилля о краскахъ греческой живописи на вазахъ важны для знакомства и съ позднѣйшими сосудами, и съ вазами этой эпохи. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ къ элементамъ геометрическаго стиля еще примѣшиваются микенскіе. Эллинское чувство формъ постепенно воспринимаетъ элементы отовсюду, постоянно ихъ очищая, просвѣтляя и



Т-во „Просвѣщеніе" въ Спб.

Древне-греческая живопись на вазахъ. Таб. I.

По „Antike Denkmäler" (а, б, е), по Бёлау (г, д), по Брунну (в) и по Конце (ж).

упрощая. На востокѣ, въ Малой Азіи и въ Италіи, повидимому, никогда не существовало настоящаго геометрическаго стиля. Здѣсь же въ „по-микенскомъ“ стилѣ смѣшиваются азіятскія и египетскія формы непосредственно съ микенскими. Перевѣсъ получаетъ орнаментъ растительный. Лишь немногіе изъ извѣстныхъ линейныхъ орнаментовъ, какъ напр. меандръ, были заимствованы изъ геометрическаго стиля сосѣдей. Бёлау полагаетъ возможнымъ установить на востокѣ Эгейскаго моря три главные центральные пункта господства по-микенской живописи на вазахъ, а именно: эолійскую область въ Малой Азіи, откуда чрезъ Халкиду и Эвбею распространился въ собственно самой Греціи черный фонъ съ рисунками, выцарапанными на немъ или расцвѣченными бѣлой и красной красками; іонійскій Милетъ, которому принадлежитъ вся такъ называемая родосская живопись и родственная ей живопись Клазоменъ, и островъ Самосъ, также іоническій, породившій въ такъ называемыхъ сосудахъ Фикеллуры, которые до сихъ поръ считались разновидностью родосскихъ, особый родъ ремесленной живописи. Въ этомъ отношеніи особое значеніе пріобрѣлъ дорическій островъ Милосъ. Напротивъ того, Навкратисъ и Кипръ не играли той роли въ области самобытнаго творчества, которую имъ довольно долго приписывали.

Общее расчлененіе и геометрическіе орнаменты, какъ напр. меандръ, свастики и розетки, на милосскихъ глиняныхъ сосудахъ относятся къ дипилонскому стилю; прекрасный образецъ этихъ сосудовъ, находящихся въ королевскомъ дворцѣ въ Аѳинахъ и описанныхъ Конце, изображенъ у насъ на таблицѣ I „Древне-греческая живопись на вазахъ“, фиг. *ж*. Спирали и господствующіе мотивы растительнаго царства заимствованы изъ микенской орнаментики. На прямое египетское вліяніе указываетъ узоръ фриза на оплечьи вазы, хотя и исполненный вообще въ греко-микенскомъ вкусѣ, но снабженный грубо стилизированными цвѣтами лотоса, обращенными попеременно кверху и книзу. Въ изображеніяхъ животныхъ и людей (на этой вазѣ изображены два всадника, одинъ противъ другого, а на другихъ милосскихъ вазахъ появляются уже миѳологическія фигуры) замѣтенъ большой шагъ впередъ сравнительно съ фигурами на дипилонскихъ вазахъ; но исполненіе рисунка коричневыми контурами, не иллюминированными внутри, причемъ придатки вазы окрашены красной краской, все-таки обозначаетъ лишь начальную ступень развитаго стиля греческой живописи на вазахъ. Близко къ милосскимъ сосудамъ подходитъ по стилю сосудъ, хранящійся въ паллацо деи-консерватори, въ Римѣ; во всякомъ случаѣ, онъ болѣе поздняго происхожденія: рядомъ съ рисункомъ на немъ, изображающимъ ослѣпленіе Полифема, начертано имя мастера: Аристонофъ (Аристоноѳъ); это — едва-ли не самая древняя изъ сохранившихся подписей греческихъ художниковъ.

Самоская и милетская (родосская) роспись вазъ была исполняема при помощи кисти, темной краской по бѣлому фону. Фигуры часто

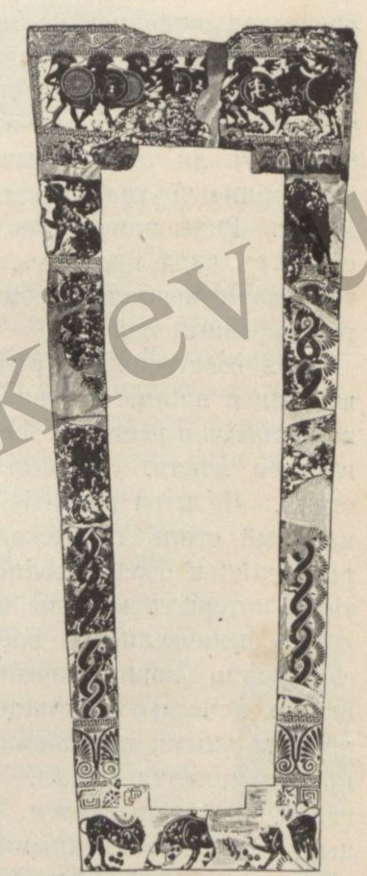
обозначались лишь контурами, не рѣдко имѣли также видъ силуэтовъ; во второмъ случаѣ свѣтлыя плоскости для внутренняго рисунка выцарапывались. Поэтому особенности самосской живописи суть выдѣлка внутренняго рисунка процарапанными линіями и украшеніе горизонтальныхъ полосъ рядами попеременно темныхъ и свѣтлыхъ полумѣсяцевъ, которые Бёлау называетъ „руководящимъ мотивомъ фикеллурской орнаментики“. Прекрасный примѣръ обработки человѣческихъ фигуръ въ этомъ стилѣ представляетъ сосудъ альтенбургской коллекціи (см. табл., фиг. *e*), вокругъ котораго тянется изображеніе вакхической пляски. Отличіе самосскихъ вазъ отъ милетскихъ, обыкновенно называемыхъ также родосскими, составляютъ другія особенности. Мы видимъ на нихъ постепенное превращеніе спиралей въ усики растеній. Вмѣстѣ тѣмъ появляется ассирійская полоса плетенья и дугообразный фризъ съ правильно чередующимися распустившимися и нераспустившимися цвѣтками лотоса; тутъ же арійскія „свастики“ и розетки, которыя все больше и больше превращаются въ звѣздообразные цвѣты, служатъ узоромъ, заполняющимъ пустыя пространства. Прогрессъ замѣтенъ также и въ фигурахъ. Появляются изображенія на эпическія темы. На извѣстномъ „блюдѣ Эвфорба“ въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.) два воина сражаются между собою за трупъ третьяго воина. Надпись, находящаяся на блюдѣ, поясняетъ, что это — битва Гектора съ Менелаемъ изъ за тѣла Эвфорба; въ фигурахъ и въ передачѣ ихъ движеній виденъ успѣхъ, достигнутый въ пониманіи рисунка.



Родосское блюдо Эвфорба. По Бруппу.

Живопись Клазоменъ, близъ Смирны, въ недавнее время выдвинулась на передній планъ благодаря обломкамъ вазъ, описаннымъ Робертомъ Цаномъ, преимущественно же благодаря цѣлому ряду глиняныхъ сосудовъ громадной величины и совершенно особеннаго рода, распространившихся по Европѣ въ послѣднія десять лѣтъ. Эти глиняные сосуды — не что иное, какъ саркофаги, отчасти имѣющіе форму человѣческаго тѣла, подобно египетскимъ и финикійскимъ гробамъ, отчасти напоминающіе собою домашнюю посуду съ высокой крышкой; всѣ они чрезвычайно богато украшены узорами и фигурами въ стилѣ древней вазовой живописи. Нѣсколько такихъ глиняныхъ саркофаговъ, найденныхъ въ Клазоменахъ, хранится въ Британскомъ музеѣ; въ берлинскомъ музеѣ ихъ шесть, въ дрезденскомъ Альбертинумѣ одинъ. Связь ихъ съ родосскими вазами подтверждается тѣмъ фактомъ, что древнѣй-

шій изъ нихъ, принадлежащій Британскому музею, происходитъ изъ Родоса; но на эту связь въ особенности указываетъ сходство ихъ орнаментаціи съ орнаментаціей родосскихъ вазъ (см. рис. на этой стр.). Для уясненія хода развитія, о нихъ слѣдуетъ здѣсь упомянуть, хотя они относятся уже къ VI-му вѣку. Ихъ орнаментика, исходя отъ орнаментики родосскихъ вазъ и обогащаясь формами, почерпнутыми изъ современной имъ архитектурной орнаментики, повторяетъ, такъ сказать, все, что до тѣхъ поръ было создано на греческой почвѣ. Мы находимъ на нихъ меандръ какъ въ простѣйшемъ, такъ и въ сложнѣйшемъ его видѣ. Находимъ также ленточныя плетенки съ концентрическими кругами въ видѣ „глазковъ“ и полупальметки, вставленныя въ плетенье. Находимъ непрерывно тянущійся вѣнокъ изъ свѣшивающихся попеременно заостренныхъ и широкихъ листьевъ — узоръ, который въ пластической орнаментикѣ носитъ названіе „овъ“ и которымъ обыкновенно бываютъ украшены горизонтальныя вогнутыя полосы на греческихъ зданіяхъ. Находимъ двойныя плетенки, которыя, благодаря вставленнымъ въ нихъ въ одномъ направленіи вѣерообразнымъ пальметкамъ, въ углахъ ихъ соприкосновенія представляются какъ-бы состоящими изъ сердцевидныхъ фигуръ. Находимъ, наконецъ, непрерывно тянущіеся волнообразные усики съ полу-пальметками и полу-пальметовымъ фризомъ, и описанныя вокругъ нихъ дугообразныя линіи, но все это въ болѣе чистомъ, зрѣломъ и простомъ видѣ, чѣмъ прежде, въ видѣ, приближающемся къ стилю цвѣтущей греческой эпохи. Декоративные ряды животныхъ, обыкновенно выдержанные еще въ духѣ древней контурной живописи, даже ряды сфинксовъ, также уже теряютъ восточный характеръ. То же самое надо сказать и о человѣческихъ фигурахъ. Попадаются изображенія состязанія въ гонкѣ колесницъ, запряженныхъ четверней, ряды всадниковъ, большія и небольшія группы сражающихся воиновъ. „Все стараніе — говорилъ Бруннъ — направлено здѣсь прежде всего къ тому, чтобы правильно обработать отдѣльныя фигуры въ границахъ силуэтнаго стиля, установить извѣстную основную схему для ихъ позъ и движенія, равно какъ и группировать ихъ на основаніи опредѣленныхъ художественно-тектоническихъ законовъ“. Это — законъ симметричности,



Клазоменскій саркофагъ. По „Древнимъ Памятникамъ“, издав. императорскимъ нѣмецкимъ археологическимъ институтомъ въ Аѳинахъ.

соблюдаемый здѣсь для общей декоративности, тогда какъ въ дипилонскомъ стилѣ онъ примѣнялся только въ частностяхъ.

На почвѣ собственно Греціи, древне-беотійскія чаши, явившіяся, быть можетъ, подъ вліяніемъ Эоліи, распространившимся чрезъ Халкиду, уже представляютъ орнаменты, сверхъ геометрическихъ орнаментовъ, подражающіе настоящимъ растеніямъ. Роспись сосуда, находящагося въ аѳинскомъ музеѣ и изображеннаго на таблицѣ I, „Древне-греческая живопись на вазахъ“ фиг. *г.*, представляетъ закручивающіеся усики и вставленныя между ними вѣерообразныя пальметки. Рядомъ съ беотійскимъ стилемъ должно поставить халкидскій и коринѳскій, образовавшіеся вѣроятно так же подъ вліяніемъ Эоліи. Вопросъ о томъ, представляетъ ли такъ называемый „протокоринѳскій“ стиль общее достояніе коринѳско-халкидскаго цикла, еще не осмѣливается рѣшать даже Бёлау. Ряды животныхъ въ восточномъ вкусѣ тѣснятся на вазахъ этого стиля въ видѣ простыхъ, несвязныхъ линейныхъ узоровъ. На ряду съ темнокоричневымъ лакомъ на желтоватомъ фонѣ мѣстами попадается темнокрасный лакъ.

Въ собственно коринѳской живописи по глинѣ нельзя отрицать восточное вліяніе въ виду азіятскаго характера изображаемыхъ въ ней животныхъ и растеній. Ее называютъ коринѳской потому, что Коринѳъ — главное мѣсто, гдѣ были найдены сосуды и таблицы (pinakes) этого стиля. Но и ея развитіе подъ-конецъ переходитъ въ архаическій національный стиль греческой чернофигурной живописи на вазахъ. „Коринѳскій“ и болѣе поздній дипилонскій стили, съ дальнѣйшимъ развитіемъ которыхъ мы еще встрѣтимся въ Аѳинахъ, идутъ рука объ руку, хотя обыкновенно не встрѣчаются въ однихъ и тѣхъ же мѣстахъ. Въ собственно „коринѳскомъ“ стилѣ линейные геометрическіе узоры совершенно исчезаютъ; остается только раздѣленіе поверхности на поля горизонтальными полосками. Къ темнокраснымъ прокладкамъ постепенно присоединяются бѣлыя. Внутреннія линіи фигуръ, прежде всего линіи глазъ, выцарапываются. Изображаются преимущественно ряды животныхъ съ разставленными между ними крапинами, цвѣточными розетками и другими цвѣтами, въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются, если смотрѣть на нихъ сверху; эти фигуры неправильно-круглой формы помѣщаются во всѣхъ пробѣлахъ. Среди животныхъ господствуютъ львы, пантеры, каменные бараны и лебеди. Встрѣчаются также сказочныя восточныя животныя. Цвѣточныя розетки и крапины иногда уступаютъ свое мѣсто пальметтамъ и цвѣткамъ лотоса, а иногда четырехлиственнику. Мѣстами встрѣчаются также цвѣточныя гирлянды въ восточномъ вкусѣ. При дальнѣйшемъ развитіи этого стиля, животный фризъ смѣняется изображеніями изъ человѣческой жизни и изъ миѳологіи. Извѣстная небольшая ваза Додвелля въ мюнхенской коллекціи (см. ту-же табл., фиг. *в*) представляетъ на своей крышкѣ охоту на кабана. Сосудъ для мазей берлинскаго музея (см. верхній рис. на стр 315) съ

изображеніемъ Геракла, сражающагося съ кентаврами, еще весь усѣянъ розетками и крапинами. Кентавры изображены еще по старинному: задняя, лошадиная часть ихъ тѣла приставлена къ цѣлой человѣческой фигурѣ, а не наоборотъ, какъ изображались кентавры впослѣдствіи, когда верхняя часть человѣческаго тѣла приставлялась къ цѣлому туловищу коня о четырехъ ногахъ. Прежнее нагроможденіе орнаментовъ исчезаетъ; такъ напр. на коринѳской длинной вазѣ аѳинскаго археологическаго общества, на которой изображены Ахиллъ и Троилъ и имѣется подпись художника Тимонида. Надписи рядомъ съ каждой фигурой занимаютъ мѣсто розетокъ, цвѣтовъ и бутоновъ, которыми раньше бывало заполнено все пустое пространство. Переходъ къ строгому стилю вазъ съ черными фигурами составляютъ наиболѣе зрѣлыя изъ изображеній на коринѳскихъ глиняныхъ доскахъ, осколки которыхъ хранятся въ берлинскомъ музеѣ. Храмъ близъ коринѳскаго акрополя, гдѣ были вывѣшены эти доски, былъ посвященъ Посейдону. Вслѣдствіе того, изображенія этого бога во всевозможныхъ видахъ и сочетаніяхъ составляютъ главное содержаніе живописи на означенныхъ доскахъ, занимающей собою иногда обѣ ихъ стороны. Картины изъ жизни греческихъ рабочихъ и ремесленниковъ принадлежатъ также къ наиболѣе распространеннымъ сюжетамъ рисунковъ на этого рода доскахъ. Переходъ къ строгому стилю вазъ съ черными фигурами, въ которомъ женщины изображались бѣлой, а мужчины черной краской, можно видѣть напр. на обломкахъ вазы, изображающихъ Посейдона и Амфитриту на колесницѣ (см. табл. фиг. *в*). Однако здѣсь замѣчается лишь первое возникновеніе общаго правила, по которому впослѣдствіи въ этомъ стилѣ глаза у мужчинъ изображались круглыми, а у женщинъ миндалевидными, и въ обоихъ случаяхъ представлялись такъ, какъ будто видишь ихъ, смотря спереди (см. табл., фиг. *б*).



Битва Геракла съ кентаврами, живопись на древне-греческомъ сосудѣ для мази. По Брунну.



Беотійская глиняная фигура По Перрô и Шипьè.

Особенно поучительно прослѣдить въ Аттикѣ переходъ геометрическаго стиля въ строгій архаическій чернофигурный, какимъ онъ является на вазѣ Франсуà. Прежде предполагали, что въ разсматриваемомъ отношеніи существуетъ пробѣлъ, который пополняютъ открытія, сдѣланныя въ Коринѳѣ. Но со времени новѣйшихъ изслѣдованій Брунна, Бёлау и Перниса явилась возможность и здѣсь различить переходныя ступени. Мы видимъ, что аттическіе расписыватели вазъ были не въ состояніи противустоять наплыву восточныхъ мотивовъ, но вмѣстѣ съ

тѣмъ успѣли переработать ихъ самостоятельно и такимъ образомъ пріобщить къ греческой сокровищницѣ художественныхъ формъ. Во главѣ этого ряда вазъ слѣдуетъ поставить вазу аѳинскаго музея, орнаментированную въ геометрическомъ стилѣ; на ея средней полосѣ изображена колесница, запряженная уже четырьмя конями вмѣсто обычной въ прежнее время пары, между тѣмъ какъ среди узоровъ, украшающихъ эту вазу, встрѣчаются ряды спиралей, охваченныхъ зигзагами. Затѣмъ слѣдуетъ указать на дипилонскую вазу копенгагенской коллекціи, на которой два безобразныхъ фантастическихъ льва оспариваютъ одинъ у другого трупъ воина. На одной кружкѣ, найденной въ Ѳивахъ и хранящейся въ коллекціи аѳинскаго археологическаго общества, вмѣсто ряда животныхъ, не представляющаго въ настоящемъ дипилонскомъ стилѣ никакого происшествія, появляется кентавръ, преслѣдующій лань. Берлинская амфора изъ Гиметта украшена фризомъ листьевъ въ микенскомъ вкусѣ надъ среднимъ поясомъ, занятымъ худощавыми воинами, и, подъ этимъ поясомъ, другимъ фризомъ съ фигурами львовъ. Но вполнѣ сообразованнымъ съ цѣлью впервые является рисунокъ, выцарапанный на вазѣ Несса, находящейся въ аѳинскомъ музеѣ. Фигуры на этой вазѣ (см. табл. фиг. *a*), — Гераклъ, сражающійся съ кентавромъ Нессомъ, и три бѣгущія Горгоны, — уже близко подходятъ къ настоящему стилю чернофигурной живописи на вазахъ. Только здѣсь нѣтъ еще бѣлой краски, но за то чрезвычайно много красной и черной.


Аттическая статуэтка слоновой кости. По Перро и Шипье.

Ѳ. Поттье недавно пытался разъяснить, какимъ образомъ въ Греціи, начиная съ VII-го столѣтія, быть можетъ, подъ вліяніемъ Египта, совершился переходъ къ силуэтному стилю со строго-профильнымъ положеніемъ фигуръ. Этотъ ученый предполагаетъ, что въ означенную пору въ греческихъ, точно такъ же, какъ и въ египетскихъ мастерскихъ, писали съ настоящихъ тѣней, которыя нарочно для того отбрасывались на стѣну фигурами натурщиковъ, и объясняетъ ошибки въ передачѣ членовъ правой и лѣвой сторонъ тѣла, встрѣчающіяся тамъ и сямъ у египтянъ и грековъ, тѣмъ, что художники, стоявшіе почти на уровнѣ ремесленниковъ, не умѣли, какъ слѣдуетъ, пользоваться этюдами, сдѣланными съ этихъ тѣней. Такое объясненіе имѣетъ за собою то преимущество, что по крайней мѣрѣ не противорѣчитъ собственнымъ показаніямъ грековъ, признававшимъ силуэтъ началомъ всякой живописи. Эта силуэтная манера, въ отношеніи стиля, была настоящимъ способомъ изображенія на плоскости, и можно считать успѣхомъ, что живопись въ концѣ этой эпохи, послѣдовательно, соотвѣтственно тогдашней ступени своего


Древне-греческая бронзовая группа животныхъ. По „Bronzen von Olympia“ Фуртвенглера.

развитія, держалась этого стиля и перенесла его съ плоскихъ досокъ (pinakes) на округлость сосудовъ.

Если по современнымъ возрѣніямъ живопись съ самаго начала приняла на себя руководящую роль въ ходѣ развитія греческаго искусства, то и ваяніе было отраслью искусства, въ которой греки научились наиболѣе совершеннымъ образомъ сливать форму съ содержаніемъ и изображать небесное въ земной оболочкѣ, и притомъ, быть можетъ, лучше, чѣмъ это удавалось какимъ-либо другимъ народамъ и въ какой-либо другой отрасли искусства. Начатки греческой скульптуры были однако столь же ничтожны, какъ и первые шаги живописи. Соотвѣтственно геометрическому стилю древнѣйшей греческой живописи на вазахъ, изъ форменныхъ зачатковъ древнѣйшаго времени развивается тяжеловѣсная, но характерная пластика небольшихъ фигуръ. Древнѣйшему беотійскому стилю вазъ соотвѣтствуютъ замѣчательныя глиняныя женскія фигурки, найденныя въ беотійскихъ гробницахъ; ихъ форма, напоминающая собою колоколъ, обусловливается ихъ одеждою, отстающею отъ тѣла. Наиболѣе сохранившаяся изъ этихъ фигуръ, у которой безобразныя ноги до колѣнъ прикрыты такимъ колоколовиднымъ одѣяніемъ, находится въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ (см. нижн. рис. на стр. 315). Чрезмѣрно длинная шея, небольшая голова, отсутствіе рта, рѣзкій профиль и орнаментный узоръ на костюмѣ напоминаютъ первобытный стиль Европы. Нѣсколько хранящихся въ аѳинскомъ музеѣ статуэтокъ нагихъ женщинъ, исполненныхъ изъ слоновой кости, въ пропорціяхъ тѣла которыхъ, при всей ихъ геометрической угловатости, уже замѣтенъ значительный шагъ впередъ, было найдено въ аттическихъ дипилонскихъ гробницахъ. Ихъ вытянутыя руки плотно прижаты къ бедрамъ, уши поставлены слишкомъ высоко, глаза черезчуръ велики, волосы на головѣ низко свѣшиваются съ затылка. На головномъ уборѣ самой крупной изъ этихъ фигуръ выдѣланъ орнаментъ въ видѣ настоящаго меандра (см. верхн. рис. на стр. 316). Вмѣстѣ съ Перро, мы не видимъ никакого основанія приписывать этимъ статуэткамъ восточное происхожденіе, но считаемъ ихъ принадлежащими, быть можетъ, VIII-му вѣку до Р. Х. и истинными произведеніями дипилонскаго стиля. Въ своемъ родѣ еще



Древняя олимпійская бронзовая пластинка. По „Bronzen von Olympia“ Фуртвенглера.

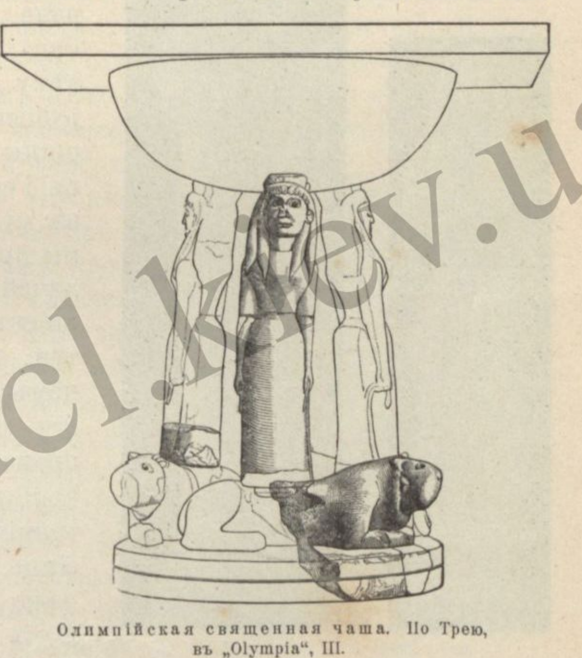
безформеннѣе угловатыя, вылѣпленныя изъ глины, или литыя и затѣмъ кованныя бронзовыя небольшія фигурки людей и животныхъ, особенно коней, лошадиныхъ группъ, ланей и оленей — произведенія того же стиля, найденныя въ Греціи (см. нижн. рис. на стр. 316).

Соотвѣтственно стилю милосскихъ, родосскихъ и коринѳскихъ вазъ, за угловатымъ геометрическимъ стилемъ мелкой пластики слѣдуетъ пріемъ, отличающійся бо̀льшею округлостью формъ, съ восточнымъ оттѣнкомъ; изображаются только львы, сфинксы и другія заимствованныя съ востока фигуры, равно какъ и нѣкоторые миѳологическіе образы. При раскопкахъ въ Олимпіи, изъ первобытныхъ слоевъ добыты въ большомъ количествѣ небольшія приношенія богамъ, но не найдено ничего подобнаго микенскимъ. На бронзовыхъ выбивныхъ издѣліяхъ съ острова Крита и изъ Олимпіи мы можемъ прослѣдить параллельный ходъ развитія отъ древне-европейскаго бронзоваго стиля до стиля коринѳскихъ вазъ. Изображенія на бронзовой пластинкѣ, хранящейся въ музеѣ Олимпіи (см. рис. на стр. 317), расположенныя одно надъ другимъ въ четыре ряда, выбиты съ задней стороны и затѣмъ отдѣланы съ передней рѣзцомъ. Въ первомъ, нижнемъ ряду изображена четырехкрылая, такъ называемая персидская Артемида, держащая въ каждой рукѣ по пойманному ею льву; восточный характеръ имѣютъ также фигуры въ двухъ верхнихъ рядахъ. Но второй снизу рядъ представляетъ чисто греческій рисунокъ: Геракла, стрѣляющаго изъ лука въ кентавра, и дерево, означающее собою, что дѣйствіе происходитъ въ лѣсу. Достойно вниманія, что изображенія двухъ верхнихъ рядовъ, первообразы которыхъ думаютъ найдти въ узорахъ ковровъ, при своей очевидной заимствованности откуда нибудь, болѣе закончены и лучше, чѣмъ изображеніе Геракла, при исполненіи котораго греческій художникъ долженъ былъ справляться съ матеріаломъ, какъ онъ умѣлъ. Собственно говоря, Гераклъ не стоитъ на колѣнѣ, а бѣжитъ; древнѣйшее греческое искусство всегда изображало быстрый бѣгъ такимъ образомъ.

Къ древнѣйшимъ греческимъ произведеніямъ изъ мрамора принадлежитъ священный тазъ VII-го вѣка до Р. Х., поддерживаемый головами трехъ женскихъ фигуръ, стоящихъ на львахъ; обломки этого таза найдены въ Олимпіи, гдѣ и хранятся. Реставрація его въ полномъ видѣ предложена Г. Треемъ (см. рис. на стр. 319). Одежда на женщинахъ — еще безъ складокъ; ихъ волосы были не только выполнены пластически, въ видѣ локоновъ, но и раскрашены.

Начатки ваянія крупныхъ фигуръ у грековъ, точно такъ же, какъ и начатки ихъ зодчества, надо искать въ производствѣ изъ дерева. Многочисленные деревянные идолы (ксоаны), считавшіеся свалившимися съ неба, напоминали позднѣйшимъ эллинамъ о начальномъ времени ихъ пластики, съ которымъ постоянно связывалось родовое имя баснословнаго мастера Дедала. Ни одной изъ такихъ деревянныхъ фигуръ не дошло до насъ, но за то сохранилось много изваяній изъ рых-

лаго известняка (poros) или изъ крупнозернистаго островного мрамора — изваяній, по которымъ можно составить себѣ понятіе о техникѣ ихъ рубки изъ камня. Болѣе или менѣе хорошо сохранившіяся произведенія этого рода добыты главнымъ образомъ изъ остатковъ разрушенныхъ персами сооруженій въ аѳинскомъ акрополѣ, а также на Делосѣ и на сосѣднихъ съ нимъ островахъ. Мужскія статуи изображаютъ молодыхъ, безбородыхъ, нагихъ людей; женскія статуи — въ одеждѣ. Мужскія обыкновенно принимаются за изображенія Аполлона, хотя нѣкоторыя изъ нихъ можно признать фигурами атлетовъ и надгробными статуями; во всѣхъ этихъ изваяніяхъ уже проглядываетъ идеалъ развитаго физическими состязаніями юношескаго тѣла, выражающійся втянутымъ животомъ и сильно развитыми плечами и бедрами. Женскимъ фигурамъ этого рода обыкновенно не дается опредѣленнаго наименованія. Въ Германіи, особенно Бруннъ, Овербекъ, Фуртвенглеръ и Зауеръ, ставили себѣ задачей классифицировать всѣ эти статуи по времени и мѣсту ихъ происхожденія. Главныя черты развитія выказываются въ нихъ все яснѣе и яснѣе. Во всякомъ случаѣ, переводъ старинныхъ деревянныхъ фигуръ на языкъ камня возникъ и происходилъ не на материкѣ Греціи, а на іоническомъ востокѣ и на островахъ.



Олимпійская священная чаша. По Трею, въ „Olympia", III.

Нѣкоторыя изъ найденныхъ на греческихъ островахъ женскихъ статуй, изваянныхъ изъ камня въ размѣрѣ, превышающемъ натуру, свидѣтельствуютъ, что древнѣйшіе деревянные идолы представляли собою лишь слабое подобіе человѣческаго образа, съ прижатыми къ тѣлу руками, съ сомкнутыми вмѣстѣ ногами, — были ни что иное, какъ грубо-отесанныя доски и столбы, даже круглыя бревна. Женская статуя аѳинскаго музея, высѣченная вѣроятно на островѣ Наксосѣ, хотя и найденная на Делосѣ, составляющая, какъ завѣряетъ надпись, даръ богамъ Никандры съ острова Наксоса (см. рис. на стр. 320, фиг. *a*), походитъ на плоскую доску и исполнена въ угловатомъ стилѣ, хотя и вырублена изъ мрамора. Ея плоское лицо не выступаетъ впередъ надъ поверхностью всего обрубка. Ея одежда, лишенная складокъ, плоско спускается внизъ. Полосы-меандры подъ ея поясомъ — остатки прежней

полной ея раскраски. Напротивъ того, женская статуя съ острова Самоса, въ парижскомъ Луврѣ, къ сожалѣнію безъ головы, изваянная изъ мрамора, съ надписью самосскимъ алфавитомъ, кругла, какъ древесный стволъ (см. рис. на этой стр., фиг. *б*). Въ ней округлость туловища совпадаетъ съ округлостью ствола. Успѣхъ, сдѣланный ваяніемъ, выказывается въ ней изображеніемъ двойного одѣянія, правой руки, придерживающей низъ верхней одежды, лѣвой руки, покоющейся на груди, и, наконецъ, складками на одеждѣ. Хотя это произведеніе принадлежитъ позднѣйшей эпохѣ, однако оно исполнено вообще въ характерѣ болѣе ранняго времени. Дѣйствительно VII-му вѣку принадежитъ колоссальная, вырубленная изъ известняка голова женщины (см. рис. на стр. 321), найденная въ Герэонѣ, въ Олимпіи, и хранящаяся въ музеѣ этого города. Подобно Трею, мы признаемъ это изваяніе головою сидячей, украшенной вѣнкомъ изъ листьевъ и брачнымъ покрываломъ статуи, которую чествовали въ означенномъ храмѣ. Объ ея глубокой древности свидѣтельствуетъ Павзаній. Это произведеніе показываетъ, какъ деревянный стиль все еще отражался въ ваяніи головъ изъ мягкаго камня. Лицо остается приплюснутымъ, если даже вообразимъ себѣ приставленнымъ къ нему утраченный носъ. Кверху широкое, книзу оно переходитъ въ правильный овалъ. Волосы обрамляютъ лобъ плоскими волнообразными линіями. Уши замѣчательно торчатъ впередъ. Брови и вѣки обозначены очень рѣзко. Слѣды красокъ (темнокрасной на лобной повязкѣ, свѣтлокрасной на волосахъ) не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что первоначально это изваяніе было иллюминировано.


а


б

Древне-греческія женскія статуи: *а* обѣтное приношеніе Никандры, *б* самосская статуя, имѣющая общую форму круглаго бревна. Съ фотографій.

Переходъ отъ первоначальной условности къ сознательной передачѣ формъ тѣла выказывается въ фигурахъ нагихъ юношей еще нагляднѣе и отчетливѣе, чѣмъ въ только-что разсмотрѣнныхъ нами женскихъ фигурахъ. Разумѣется, даже позднѣйшія изъ этихъ статуй, съ выпрямленнымъ, окоченѣлымъ тѣломъ, имѣютъ еще строго „фронтальное" положеніе, обычное во всемъ архаическомъ искусствѣ Греціи. Въ мраморныхъ фигурахъ этого рода, какъ и въ египетскихъ, лѣвая нога нѣсколько выставлена впередъ. Къ наиболѣе древнимъ экземплярамъ мы.

вмѣстѣ съ Фуртвенглеромъ и Юліусомъ Ланге, причисляемъ „Аполлона“ изъ святилища Аполлона Птойонскаго, въ Беотіи, № 10 аѳинскаго національнаго музея (см. рис. на стр. 322, фиг. *а*). Слѣдуетъ ли эти статуи, съ ихъ сравнительно приподнятыми плечами, съ плоской, даже впалой и неотграниченной отъ живота грудью, съ лишеннымъ мускуловъ животомъ и съ безформенными руками, считать дѣйствительно явившимися подъ вліяніемъ египетскаго искусства, — вопросъ, на который въ послѣднее время давали чаще утвердительный, чѣмъ отрицательный отвѣтъ. Такъ какъ именно въ VII-мъ вѣкѣ, въ которомъ вырабатывались дорическая каменная колонна и этотъ типъ юношескихъ изваяній, греки находились въ наиболѣе тѣсныхъ сношеніяхъ съ Египтомъ, а сходство типа этихъ изваяній съ египетскимъ на самомъ дѣлѣ поразительно, то естественнѣе всего допустить здѣсь отраженіе египетскаго искусства, какъ допускали это и сами греки. Фуртвенглеръ говоритъ: „извѣстно, что этотъ типъ есть не что иное, какъ подражаніе главному типу египетскихъ статуй“. По его мнѣнію, типъ этотъ проникъ чрезъ іонійскую Азію на Самосъ и оттуда на греческій материкъ, гдѣ, конечно, тотчасъ же былъ преобразованъ въ эллинскомъ духѣ и сдѣлался жизненнѣе. Аполлонъ Орхоменскій, въ національномъ музеѣ въ Аѳинахъ (№ 9; см. рис. на стр. 322, фиг. *б*), сильно напоминающій собою работу изъ дерева, представляетъ уже бо̀льшую выдѣлку мускуловъ на пространствѣ между грудью и пупкомъ. Затѣмъ, въ теченіе нѣкотораго времени господствуетъ типическое обозначеніе этихъ брюшныхъ мускуловъ тремя прямыми штрихами, какъ это видно у другого „Аполлона“ изъ Птойона, № 12 аѳинскаго музея.



Голова Геры, найденная въ Олимпіи. По Трею, въ „Olympia“, III.

Наконецъ, дѣлаются попытки еще ближе подойдти къ натурѣ безъ типическаго изображенія складокъ. Длинные волосы, у большинства фигуръ перехваченные лентой и свѣшивающіеся сзади прядями на плечи, образуютъ на лбу правильныя спиральныя кудри, тогда какъ въ остальныхъ мѣстахъ, подобно тому, какъ на статуяхъ Ново-Мекленбурга (см. стр. 68), волнистость волосъ обозначается правильными квадратами. „Аполлонъ“ изъ Ѳеры въ аѳинскомъ музеѣ (№ 8, см. рис. на стр. 323, фиг. *а*) своими округлыми формами уже мало походитъ на деревяннаго. Его покатыя плечи, менѣе прижатыя къ тѣлу руки, болѣе вытянутое, свободнѣе моделированное лицо и выпуклая грудь уже гораздо меньше напоминаютъ египетское происхожденіе типа, хотя его животъ снова менѣе обработанъ, чѣмъ въ послѣднихъ изъ названныхъ произведеній. Въ смыслѣ художественнаго прогреса особенно характерна выпуклость грудной клѣтки: „этотъ юноша можетъ, наконецъ, дышать“, говоритъ Юліусъ Ланге. Въ концѣ разсматриваемаго ряда произведеній должно поставить такъ

называемаго Аполлона Тенейскаго, хранящагося въ мюнхенской глиптотекѣ (см. рис. на стр. 323, фиг. *б*). Деревянный стиль отзывается однако же и въ этой фигурѣ. Главная схема — все еще та же. Руки все еще висятъ вдоль тѣла съ сжатыми кистями, ноги попрежнему касаются земли всею подошвой, причемъ лѣвая немного выставлена впередъ; волосы попрежнему образуютъ неуклюжій парикъ. Но моделировка живота уже болѣе не ограничивается схематическимъ обозначеніемъ мышцъ, и отъ головы съ покатымъ кзаду лбомъ, съ выступающимъ впередъ почти по лобной линіи носомъ и съ приподнятыми кверху углами губъ уже вѣетъ свѣжей, своеобразной жизнью; руки и ихъ кисти, ноги и ступни, тонкіе суставы, воспроизведены почти съ полною естественностью. „Аполлонъ“ Тенейскій съ головы до ногъ — произведеніе эллинскаго искусства. „Въ Пелопоннесѣ — говоритъ Фуртвенглеръ — всѣ усилія были направлены къ переработкѣ новаго, чужеземнаго въ отечественномъ духѣ; та вялость и неопредѣленность, которыми отличались іоническіе прототипы, были устранены, и ихъ мѣсто заняли рѣзкость и точность выдѣлки формъ“.





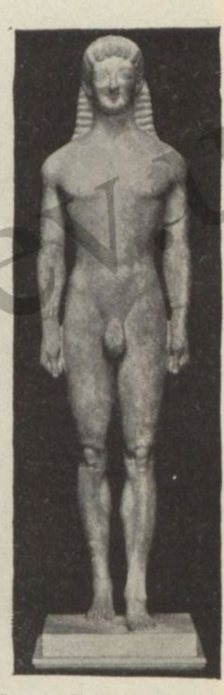
а Пройонскій Аполлонъ, съ фотографіи; *б* Аполлонъ Орхоменскій, съ фотографіи Романдеса.

Въ противуположность всѣмъ этимъ каменнымъ изваяніямъ, отзывающимся деревяннымъ стилемъ, сидячія статуи изъ Дидимэона, знаменитаго храма Аполлона въ Дидимахъ, близъ Милета, имѣющія натуральную величину, а нѣкоторыя даже колоссальныя, носятъ на себѣ отпечатокъ первобытно - азіятскаго каменнаго стиля. Эти единственные остатки перваго, разрушеннаго Даріемъ, храма были разставлены по пути къ нему, подобно сфинксамъ на дорогахъ къ египетскимъ храмамъ. То были портретныя статуи, посвященныя божеству тѣми лицами, которыхъ онѣ изображали. Десять изъ ихъ числа поступили въ Британскій музей; большинство ихъ безъ головъ, и всѣ онѣ поломаны и разбиты (см. рис. на стр. 324). Фигуры сидятъ на высокихъ мраморныхъ тронахъ въ оцѣпенѣлой позѣ древне-халдейскихъ сидячихъ статуй, съ которыми мы уже познакомились (ср. стр. 203). Руки плотно прижаты къ тѣлу, ладони лежатъ на колѣняхъ, головы обращены прямо впередъ. Различіе замѣтно только въ одеждѣ, которая на древнѣйшихъ изъ этихъ изваяній облегаетъ тѣло плотно и почти безъ складокъ, на среднихъ по

времени, въ срединѣ нижней одежды выдѣланы узкія вертикальныя складки, а на позднѣйшихъ одежда образуетъ уже разнообразныя складки. По своей величинѣ, положенію и надписямъ, эти іоническія портретныя статуи первой четверти VII-го вѣка представляются самыми древними произведеніями іонической монументальной скульптуры.

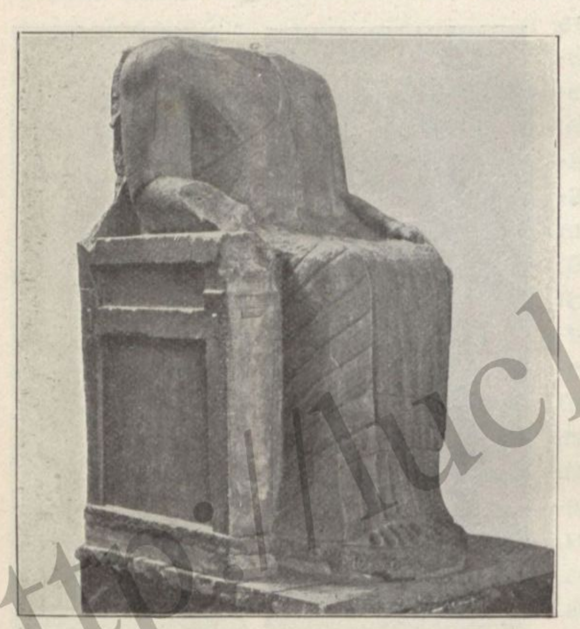
О развитіи собственно монументальной храмовой пластики въ переходную эпоху отъ VII-го къ VI-му столѣтію даютъ намъ понятіе четыре богато-раскрашенныя древнѣйшія фронтонныя изваянія аѳинскаго акрополя, выставленныя въ аѳинскомъ музеѣ. Самое раннее изъ нихъ, относимое къ VII-му столѣтію, исполнено изъ мѣстнаго известняка, содержащаго въ себѣ много раковинъ; оно мало-возвышенной работы и исполнено инструментами, служащими для рѣзьбы изъ дерева, — пилой, рѣзцомъ, круглымъ долотомъ и терпугомъ. Изображаетъ оно битву Геракла съ лернейской гидрой, змѣиное туловище которой занимаетъ весь правый уголъ фронтона, тогда какъ въ лѣвомъ углу кони Іолая, возницы Геракла, красиво опустивъ головы, обнюхиваютъ большого краба, спѣшащаго на помощь гидрѣ. Все это изображеніе въ настоящее время однотонно, въ естественномъ цвѣтѣ камня рисуется на свѣтлокоричневомъ фонѣ, который, какъ это доказываетъ Трей, первоначально былъ синій. На второмъ фронтонѣ находится то же самое изображеніе, только въ меньшемъ размѣрѣ. Студеничка считаетъ вѣроятнымъ, что это было украшеніе фронтона на противуположномъ фасадѣ того же зданія, хотя стиль этого произведенія кажется болѣе позднимъ и болѣе свободнымъ. Оно исполнено изъ болѣе твердаго камня и рельефнѣе и отличается болѣе искусною лѣпкою фигуръ; изображаетъ оно битву Геракла съ морскимъ старцемъ Тифономъ. Третья и четвертая изъ этихъ древнихъ фронтонныхъ скульптуръ принадлежали несомнѣнно одному и тому же зданію, по всей вѣроятности, вышеупомянутому древнѣйшему дорическому храму Аѳины, стоявшему рядомъ съ мѣстомъ, занятымъ впослѣдствіи зданіемъ Эрехтейона. Исполнены онѣ, какъ-бы въ память объ ихъ деревянныхъ предшественникахъ, еще орудіями рѣзчика изъ дерева, но





а Аполлонъ Ѳерскій, съ фотографіи Романдеса; *б* Аполлонъ Тенейскій, съ фотографіи.

изъ твердаго, плотнаго известняка, и возвышаются надъ своимъ фономъ въ видѣ почти совершенно круглыхъ фигуръ. Онѣ были обильно раскрашены, тогда какъ фонъ, вѣроятно, не былъ покрытъ краскою. На одномъ изъ этихъ фронтоповъ (см. верхній рис. на стр. 325) съ правой стороны изображена битва Зевса съ Тифономъ о трехъ туловищахъ, а съ лѣвой — битва Геракла съ Эхидною. На другомъ фронтонѣ мы видимъ справа опять битву Геракла съ Тритономъ, а слѣва существо, которое, какъ полагаютъ, слѣдуетъ признать за древняго аттическаго царя Кекропса со змѣями вмѣсто ногъ. Причудливая раскраска этихъ фигуръ объясняется тѣмъ, что это — по большей части изображенія фантастическихъ существъ. Замѣчательно, что углы всѣхъ четырехъ фронтоновъ заполнены тѣлами животныхъ, преимущественно змѣй и рыбъ, которыя можно было удлиннять по произволу. То былъ самый простой и удобный способъ заполнять изображеніемъ данное трехугольное пространство. Непринужденно группировать человѣческія фигуры въ углахъ фронтоновъ художники научились только впослѣдствіи.



Статуя изъ Дидимэона. Съ фотографіи Манселля.

По времени происхожденія, рядомъ съ древнѣйшими аттическими фронтонными группами слѣдуетъ, изъ числа украшеній на метопахъ дорическихъ храмовъ, прежде всего поставить три метопныя группы вышеозначеннаго средняго храма (С) въ селинунтскомъ акрополѣ (ср. стр. 301). Эти скульптуры, относящіяся къ началу VI-го вѣка, находятся въ палермскомъ музеѣ. Онѣ представляютъ собою квадратныя плиты известковаго туфа, имѣющія приблизительно по метру въ каждой сторонѣ. Сюжеты находящихся на нихъ изображеній взяты изъ греческихъ героическихъ сказаній. На одномъ изъ метоповъ представленъ Гераклъ, несущій двухъ керкоповъ, висящихъ на жерди головою внизъ (см. нижній рис. на стр. 325); на другомъ мы видимъ Персея, который, подъ покровительствомъ Паллады-Аѳины, отсѣкаетъ голову у Медузы, опустившейся на одно колѣно и рождающей предъ своею смертью коня Пегаса (см. рис. на стр. 326); на третьемъ метопѣ передній планъ занимаетъ колесница, запряженная четырьмя лошадьми. Круглыя, пучеглазыя головы коренастыхъ фигуръ, изображенныхъ въ этихъ рельефахъ, обращены еп

face; ихъ ноги и ступни круто повернуты въ сторону, быть можетъ, для того, чтобы онѣ не выступали впередъ, а можетъ быть и просто по неумѣлости художника. Неумѣлость сказывается не только въ этомъ поворотѣ: она видна и въ чрезмѣрной массивности бедеръ въ сравненіи съ туловищемъ, и въ томъ, какъ фигуры Паллады-Аѳины и Медузы втиснуты



Трехтуловищный Тифонъ, изъ скульптурнаго украшенія одного древне-аттическаго фронтона. Съ фотографіи.

въ отведенное для нихъ пространство. Тѣмъ удачнѣе приспособлено изображеніе Геракла и керкоповъ къ линіямъ квадрата, тѣмъ больше наблюдательности замѣтно въ подробностяхъ этого рельефа, напр. въ свѣсившихся волосахъ керкоповъ, тѣмъ смѣлѣе раккурсъ въ изображеніи коней на третьемъ метопѣ, заднія ноги которыхъ твердо стоятъ позади переднихъ. Здѣсь все еще выказывается своего рода первобытная сила, чувствуется стремленіе художника возможно лучше заполнить, не нарушая требованій рельефности, данное пространство, квадратная форма котораго соотвѣтствуетъ квадратичной стилизировкѣ формъ тѣла фигуръ. Хотя рельефъ здѣсь настолько высокъ, что фигуры лишь чуть-чуть прилѣплены къ заднему фону, тѣмъ не менѣе художникъ твердо держится правила, по которому ни одна часть изображенія не должна выходить изъ первоначальной передней поверхности плиты. Едва-ли менѣе древняго происхожденія скульптуры сокровищницы сикіонцевъ въ Дельфахъ, изъ числа коихъ извѣстностью пользуются метопы съ изображеніемъ шествія Идаса и Діоскуровъ съ ихъ добычею. Фигурамъ, идущимъ рядомъ съ быками, приданъ величавый, монументальный характеръ. Окраска по желтоватому фону камня подборомъ красокъ походитъ на живопись древне-коринѳскихъ вазъ. Не менѣе древними надо считать лишь недавно получившіе извѣстность рельефы селинунтскихъ



Гераклъ, несущій керкоповъ. Метопъ Селинунтскаго храма С. Съ фотографіи Алинари.

метоповъ, изъ которыхъ одинъ изображаетъ Европу на спинѣ Зевса, принявшаго видъ быка, другой — сидящаго сфинкса, третій—Геракла, усмиряющаго быка. Они исполнены въ стилѣ греческаго полнаго рельефа, противоположнаго стилю плоскаго рельефа, постоянно изображавшаго фигуры въ профильномъ положеніи даже тогда, когда живопись, какъ требовали ея свойства, уже освободилась отъ этого.

Мы видѣли, какъ греческое искусство во всѣхъ его отрасляхъ, подъ восточнымъ, преимущественно западно-азіятскимъ, а также египетскимъ вліяніемъ, вышло изъ своего первоначальнаго грубаго состоянія и выработало національный, внутренно - самостоятельный стиль, въ которомъ внимательное, хотя и робкое наблюденіе природы соединялось со строжайшею закономѣрностью; мы познакомились также почти со всѣмъ богатствомъ греческой орнаментики, развитіе которой всюду шло одними и тѣми же путями. Мы увидимъ далѣе, что послѣдующее обогащеніе греческой орнаментики состояло лишь въ томъ, что въ нее вводились естественныя растительныя формы, старинныя же формы упрощались и облагораживались. Съ этой поры рѣчь будетъ идти уже не о возникновеніи новыхъ художественныхъ формъ, но объ ихъ оригинальномъ развитіи, расширеніи и разработкѣ; отнынѣ мы увидимъ, что хотя безыменныя произведенія все еще господствуютъ, однако во всѣхъ отрасляхъ искусства ихъ движеніемъ впередъ руководятъ уже извѣстные греческіе художники.



Аѳина, Персей и Медуза. Метопъ селинунтскаго храма С. Съ фотографіи Алинари.

2. Греческое искусство отъ начала появленія именъ художниковъ и до персидскихъ войнъ (около 575—475 г. до Р. Х.).

Въ VI-мъ вѣкѣ наиболѣе вліятельными изъ греческихъ государствъ управляли тираны, усердно, съ большимъ художественнымъ чутьемъ, подобно Пизистрату въ Аѳинахъ, украшавшіе города великолѣпными сооруженіями, подъ сѣнью которыхъ всѣ искусства достигли перваго строгаго, цѣломудреннаго расцвѣта. Преобладающее владычество богатыхъ лидійскихъ царей, изъ которыхъ послѣднимъ былъ Крезъ, распространившееся на весь эллинскій берегъ Малой Азіи и унаслѣдованное отъ нихъ персами, нисколько не мѣшало цвѣтущимъ іоническимъ городамъ этой береговой полосы принимать живое участіе въ развитіи эллинскаго искусства. Но настоящими исходными пунктами греческой художественной жизни этого столѣтія были острова: Самосъ, гдѣ правилъ тиранъ Поликратъ, Хіосъ, Наксосъ и Критъ.

Первое мѣсто въ исторіи этого развитія принадлежитъ архитектурѣ.

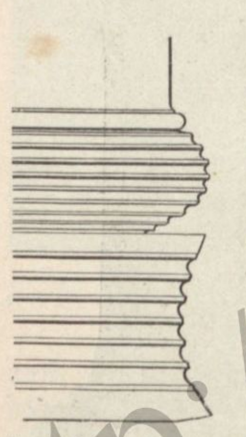
къ произведеніямъ которой примыкаетъ большинство произведеній прочихъ отраслей искусства. Ройкъ и Өеодоръ съ острова Самоса, считающіеся изобрѣтателями греческаго литья изъ мѣди и работавшіе для Креза и Поликрата, были, повидимому, въ одно и то же время зодчіе, скульпторы и золотыхъ дѣлъ мастера. Намъ болѣе всего извѣстна дѣятельность Ройка, какъ строителя Герэона на Самосѣ, „древнѣйшаго изъ іоническихъ каменныхъ памятниковъ“, какъ называетъ его Дурмъ. Вѣроятно, это былъ храмъ о десяти колоннахъ въ каждой изъ узкихъ своихъ сторонъ и съ соотвѣтствующей этому двойной окружной колоннадой (диптеръ), или, можетъ быть, лишь съ однимъ наружнымъ рядомъ колоннъ (псевдодиптеръ). Отъ него сохранились только обломки колоннъ, базы и капители. Өеодоръ былъ приглашенъ въ качествѣ зодчаго и на іоническій континентъ Малой Азіи, и на дорическій Пелопоннеса. Въ Спартѣ онъ построилъ круглое зданіе Скіаса. Въ Эфесѣ онъ участвовалъ, какъ совѣтникъ, въ закладкѣ знаменитаго храма Артемиды. Строителями этого чуда искусства въ его первоначальномъ видѣ считаются Херсифронъ, и сынъ его, Метагенъ; но оно было окончено лишь 120 лѣтъ спустя, значительно позже персидскихъ войнъ, другими художниками, затѣмъ, въ 356 г. до Р. Х., сожжено безумцемъ Геростратомъ и возстановлено въ новомъ видѣ при Александрѣ Македонскомъ. Сооруженіе Херсифрона было монументальный диптеръ іоническаго стиля. Надпись на обломкѣ одной изъ его огромныхъ мраморныхъ колоннъ удостовѣряетъ, что часть ихъ была пожертвована Крезомъ; тотъ же обломокъ, хранящійся въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, доказываетъ, что колонны этого перваго эфесскаго храма Артемиды были такъ называемыя columnae caelatae, низы которыхъ были роскошно украшены пластическими изображеніями (см. рис. на этой стр.). Пластика на этихъ колоннахъ, разумѣется, имѣла строгій древній характеръ. Обильное расчлененіе и горизонтальные желобки высокихъ базъ этихъ колоннъ, равно какъ и колоннъ самосскаго Герэона (см. рис. на стр. 328), соотвѣтствуютъ древнему іоническому стилю. Но по общему виду этихъ двухъ храмовъ вполнѣ развитаго іоническаго стиля, мы должны считать ихъ совершенно зрѣлыми, мастерскими произведеніями



Колонна эфесскаго храма Артемиды
По Овербеку.

зодчества. Если принять въ соображеніе, что эфесскій храмъ былъ длиною въ 127 метр., что его колонны были вышиною въ 18 метр. и что, слѣдовательно, длина его внутри была приблизительно такая же, какъ и кельнскаго собора, тогда какъ высота равнялась высотѣ боковыхъ нефовъ этого собора, то станетъ понятно, почему древніе уже за одни его громадные размѣры причисляли его къ чудесамъ свѣта.

Храмъ Зевса подъ горой аѳинскаго акрополя, одинъ изъ громаднѣйшихъ дорическихъ памятниковъ VI-го вѣка, строили Антистатъ, Каллэсхръ, Антимахидъ и Поринъ. Низверженіе сыновей Пизистрата (въ 510 г. до Р. Х.) прервало эту постройку, и она была возобновлена лишь около 174 г. до Р. Х., но уже въ другомъ стилѣ. Строители Пизистратова храма Аѳины въ аѳинскомъ акрополѣ, дорическаго зданія, славившагося въ древности и получившаго названіе „Гекатомпедона" за его целлу, имѣвшую въ длину 100 футовъ, не извѣстны. Обѣ короткія стороны этого храма были украшены портиками. Позади его длинной целлы, раздѣленной на три нефа, находился квадратный въ планѣ описѳодомъ. Онъ былъ окруженъ простою колоннадою. Храмъ этотъ былъ разрушенъ во время персидскихъ войнъ.


База колонны храма Геры на остр. Самосѣ. По Баумейстеру.

Къ эпохѣ Пизистратидовъ относится сооруженіе большого дорическаго храма Аполлона въ Дельфахъ, архитекторомъ котораго называютъ коринѳянина Спинѳара. На рубежѣ VI-го и V-го столѣтій и позже, въ Спартѣ работалъ тамошній уроженецъ, архитекторъ и скульпторъ, Гитіадъ, главными произведеніями котораго считаются храмъ и статуя Аѳины Халкіойкосъ. Этотъ эпитетъ богини показываетъ, что ея храмъ былъ мѣдный; во всякомъ случаѣ онъ былъ обложенъ внутри листами съ рельефными украшеніями выбивной работы, описываемыми Павзаніемъ и придававшими сооруженію большой блескъ и изящество.

Изъ зодчихъ, работавшихъ въ Олимпіи раньше персидскихъ войнъ, намъ извѣстны только Пирръ, Лакратъ и Гермонъ, которымъ приписывается постройка сокровищницы эпидамнцевъ. Но отъ другихъ дорическихъ сооруженій въ Олимпіи сохранились еще болѣе значительные остатки. Мы уже познакомились (ср. стр. 303) съ сокровищницей гелойцевъ, главный карнизъ которой выложенъ по сицилійскому и велико-греческому (италійскому) обычаю терракоттовыми, богато украшенными плитами. Эта постройка относится къ первой половинѣ VI-го столѣтія. Второй его половинѣ принадлежатъ, насколько можно судить по формамъ ихъ остатковъ, сокровищницы селинунтцевъ и мегарцевъ.

Дальнѣйшее развитіе дорическаго стиля, выразившееся въ исчезновеніи желоба съ вѣнцомъ листьевъ на шейкѣ колоннъ, въ большей сближенности всѣхъ линій и въ постепенномъ облагороженіи всѣхъ

пропорцій (см. рис. на стр. 295), лучше всего можно прослѣдить по храмамъ, сохранившимся въ Сициліи и Южной Италіи. Кольдевей и Пухштейнъ относятъ нѣкоторые изъ нихъ, какъ напр. селинунтскій храмъ D, такъ называемую базилику, и такъ называемый храмъ Цереры въ Пестумѣ къ срединѣ VI-го столѣтія. Съ увѣренностью мы можемъ приписать той же эпохѣ и средній храмъ (такъ называемый храмъ F) на восточномъ холмѣ Селинунта. Колонны этого храма (6×14) имѣютъ однѣ по 16, другія по 20 каннелюръ; каннелюры нѣкоторыхъ изъ колоннъ портика



Эгинскій храмъ Аѳины. Съ фотографіи.

отличаются тою особенностью, что, какъ въ іоническомъ стилѣ, не примыкаютъ другъ къ другу острыми краями, а отдѣлены одна отъ другой небольшимъ пространствомъ. Эти колонны представляютъ собою еще переходъ къ вполнѣ развитому дорическому стилю, такъ какъ у нихъ подъ капителью все еще имѣется небольшой желобъ. Замѣчательна балюстрада въ промежуткахъ между колоннами въ галереѣ, окружающей целлу этого храма. На него походитъ его сосѣдъ, величайшій изъ селинунтскихъ храмовъ, храмъ G, который никогда не былъ вполнѣ оконченъ и теперь лежитъ въ развалинахъ. По всей вѣроятности, онъ былъ посвященъ Аполлону; изъ его колоннъ, въ числѣ 8×17, древнѣйшія еще имѣютъ желобки подъ капителями, тогда какъ на позднѣйшихъ, относящихся къ концу VI-го столѣтія, ихъ почти нѣтъ. Впереди другихъ храмовъ, колонны которыхъ уже совершенно лишены

желобковъ, долженъ быть поставленъ вышеупомянутый храмъ въ Коринѳѣ (ср. стр. 302). Изъ сицилійскихъ и южно-италіанскихъ храмовъ, къ концу VI-го столѣтія относятся такъ называемый храмъ Геракла въ Джирдженти (Акрагасѣ) съ его колоннами въ числѣ 6×15, съ его грубыми капителями антовъ, высокимъ и тяжелымъ архитравомъ, а также храмъ въ Метапонтѣ и древне-греческій храмъ въ Помпеѣ, раскопкой котораго въ 1889 г. руководили Ф. ф.-Дунъ и Л. Якоби. Началу V-го столѣтія принадлежитъ храмъ Аѳины на остр. Эгинѣ, извѣстный по своимъ фронтоннымъ группамъ (см. рис. на стр. 329) и имѣвшій лишь по 12 колоннъ въ длинныхъ и по 6 въ короткихъ своихъ сторонахъ. Эти лишь слегка утончающіяся кверху и припухлыя колонны, изъ которыхъ двадцать еще стоятъ на своихъ мѣстахъ, сравнительно стройны и разставлены широко, но ихъ капители имѣютъ еще древній складъ, хотя уже и не перехвачены желобкомъ. Внутренность храма была раздѣлена на три нефа двумя рядами колоннъ, помѣщенныхъ въ два яруса. О строгости и простотѣ, о силѣ и изяществѣ, которыми отличался этотъ храмъ, еще и теперь свидѣтельствуютъ его развалины.

Относительно греческой живописи въ VI-мъ столѣтіи, литературные источники даютъ сравнительно мало свѣдѣній. Напротивъ того, роспись вазъ этой эпохи изобилуетъ именами художниковъ и „подписанными", т. е. снабженными означеніемъ имени художника, рисунками. Однако, прежде чѣмъ обратиться къ этому роду живописи, мы должны остановиться на показаніяхъ литературныхъ источниковъ о живописи въ строгомъ смыслѣ слова и разсмотрѣть немногіе сохранившіеся ея памятники.

Древніе писатели сообщаютъ, что живопись обязана своимъ происхожденіемъ стремленію закрѣпить тѣнь, бросаемую живымъ существомъ на поверхность стѣны или на доску; одни художники зарисовывали контуръ тѣни, и такимъ образомъ родилась линейная живопись, вскорѣ пополнившаяся нанесеніемъ внутреннихъ линій; другіе заполняли все пространство внутри контура одной краской и чрезъ то положили начало одноцвѣтной живописи, которую какой-либо художникъ оживилъ, прибавивъ къ ней еще красную краску. Одинъ взглядъ на древнѣйшую вазовую живопись, съ которой мы уже познакомились (ср. стр. 308—317), убѣждаетъ насъ, что живопись въ однихъ контурахъ и живопись съ заполненіемъ контуровъ краской вначалѣ дѣйствительно шли рука объ руку; точно также намъ уже извѣстно, что къ черной краскѣ одноцвѣтной живописи прежде всего присоединилась красная. Изобрѣтателемъ этой прибавки, вѣроятно, былъ коринѳянинъ Экфантъ. Дальнѣйшіе успѣхи живописи связаны съ именемъ аѳинянина Эвмара (или Эвмареса). Этотъ художникъ первый сталъ отличать мужской полъ отъ женскаго во всѣхъ возрастахъ и умѣлъ характеризовать всякаго рода профессіи. Разумѣется, здѣсь рѣчь идетъ лишь объ изображеніи женскихъ фигуръ бѣлой, а мужскихъ черной

краской, какъ мы это уже видѣли въ переходномъ стилѣ вазовой живописи (ср. стр. 315). Гораздо важнѣе усовершенствованія, приписываемыя Кимону Клеонскому, трудившемуся не только въ VI-мъ вѣкѣ, но и въ началѣ пятаго. Плиній говоритъ, что этотъ мастеръ, пользуясь успѣхами, достигнутыми Эвмаромъ, изобрѣлъ косыя изображенія (obliquas imagines). Эти слова надо понимать, вопреки всѣмъ другимъ толкованіямъ, въ томъ смыслѣ, что Кимонъ сталъ воспроизводить головы, груди, туловища, руки и ноги въ правильномъ сокращеніи, а, можетъ быть, и правильно рисовать видимый сбоку человѣческій глазъ, который въ живописи на вазахъ еще долго послѣ персидскихъ войнъ изображался en face даже при профильномъ положеніи головы. Предположеніе старинныхъ изслѣдователей, что выраженіе „obliquas imagines“ означаетъ изображеніе фигуръ въ три-четверти поворота, хотя и правдоподобно, но можетъ быть оспариваемо. Клейнъ видитъ въ этомъ выраженіи указаніе только на соединеніе силуэтной живописи, которую представляютъ намъ чернофигурныя фазы, съ живописью контурной, какова она на вазахъ краснофигурныхъ. Далѣе Плиній дѣлается болѣе яснымъ, говоря, что Кимонъ впервые сталъ изображать различія лицъ и взгляды назадъ, вверхъ и внизъ, намѣчать подробности членовъ тѣла, обозначать на его поверхности жилы, передавать складки и выпуклости одежды. Всѣ эти усовершенствованія, какъ мы вскорѣ увидимъ, мало-по-малу проникали и въ живопись на вазахъ.

За исключеніемъ живописи на глиняныхъ доскахъ и на глиняныхъ сосудахъ, отъ греческой живописи времени, предшествовавшаго персидскимъ войнамъ, по весьма понятной причинѣ сохранились крайне скудные остатки. Въ эту пору и въ Греціи существовала лишь ничтожная разница въ отношеніи стиля между раскрашеннымъ плоскимъ рельефомъ и настоящею живописью. Нѣкоторыя изъ вышеупомянутыхъ, хранящихся въ главномъ аѳинскомъ музеѣ аттическихъ надгробныхъ стелъ, которыя обыкновенно бывали украшены рельефнымъ изображеніемъ умершаго, мы видимъ, вмѣсто рельефа, изображеніе, исполненное въ однѣхъ чертахъ. На стелѣ Лизея (см. рис. на стр. 332) представленъ умершій въ размѣрѣ натуры, въ торжественно-спокойной позѣ, съ кубкомъ въ опущенной правой рукѣ и со священною вѣтвью въ поднятой лѣвой, какъ-бы готовящійся совершить жертвенное возліяніе; строгія, благородныя, оставленныя свѣтлыми формы этой фигуры выступаютъ на темномъ фонѣ. Красокъ сохранилось очень мало, за исключеніемъ пурпура на исподнемъ одѣяніи. Лёшке полагаетъ, что, неприкрытыя одеждой части тѣла, вѣроятно, были не раскрашены. Къ сожалѣнію, отъ головы Лизея сохранилась лишь нижняя часть. Обѣ подошвы еще постаринному касаются земли всей своей поверхностью. Форма буквъ надписи свидѣтельствуетъ, что это изображеніе относится къ эпохѣ Пизистрата. Оно можетъ считаться прекраснымъ образчикомъ древне-аттической живописи по мрамору, изъ которой развилась красно-фигурная живопись вазъ. Близко походитъ на

это изображеніе по своему пріему раскраска написанной на мраморѣ головы эфеба, недавно найденной близъ предгорій Суніона. И у нея, при профильномъ положеніи лица, глазъ нарисованъ en face. Жираръ указываетъ на эту голову и на стелу Лизея, какъ на произведенія, характеризующія состояніе искусства при Кимонѣ Клеонскомъ; но мы полагаемъ, что у него рисунокъ глаза былъ свободнѣе.

Расписныя аттическія глиняныя доски этой эпохи составляютъ переходъ къ расписнымъ глинянымъ сосудамъ, съ которыми онѣ вполнѣ сходны стилемъ. VI-му столѣтію, даже его срединѣ, принадлежатъ, по Гиршфельду, аттическія глиняныя плиты берлинскаго музея, найденныя въ 1872 г. близъ Дипилонскихъ воротъ. Хотя онѣ дошли до насъ въ обломкахъ, однако оказалось возможнымъ возстановить ихъ въ прежнемъ видѣ. Это — большія картины, изображающія погребальные обряды; онѣ тянутся съ доски на доску и, вѣроятно, служили украшеніемъ гробницы. „Проѳезисъ“, выставленіе тѣла умершаго, его оплакиваніе, собраніе его близкихъ въ траурномъ покоѣ, процессіи всадниковъ и колесницъ, запряженныхъ четвернею лошадей, все это — совершенно въ стилѣ средней поры черно-фигурной вазовой живописи. Какъ и въ этомъ стилѣ, женщины изображены бѣлыми, съ миндалевидными глазами, нарисованными en face при строго профильномъ положеніи головъ; мужчины написаны черной краской, съ глазами въ видѣ кружковъ, съ обѣихъ сторонъ которыхъ прибавлено по небольшой чертѣ. Внутреннія линіи рисунка придаютъ много жизни силуэтамъ все еще какъ-бы зачерченнымъ съ тѣней и все еще рѣзкимъ, хотя въ нихъ и сказывается пониманіе натуры. Одноцвѣтный общій фонъ мѣстами разнообразится клеевыми красками; бѣлая, желтая и красная краски различныхъ оттѣнковъ образуютъ гармоническій цвѣтовой аккордъ. Глиняная доска съ подобною сценою погребенія, находящаяся въ Луврѣ, — нѣсколько болѣе поздняго происхожденія.



Стела Лизея.
По Лёшке.

Другія доски этого рода (pinakes), отчасти служившія образцами для живописи на вазахъ, сохранились въ Аѳинахъ. Особенно любопытенъ обломокъ глиняной доски, хранящійся въ акропольскомъ музеѣ и относящійся приблизительно къ 500 г. до Р. Х. На немъ представленъ воинъ, быстро идущій въ лѣвую сторону. Бѣлый фонъ вмѣстѣ съ коричневымъ цвѣтомъ тѣла, съ лиловато-краснымъ и съ чернымъ образуютъ простую хроматическую гармонію. Замѣчательны также черныя и красныя линіи, которыми обрамлена доска. Глаза помѣщены на лицѣ все еще безъ соблюденія какой бы то ни было перспективы. Поэтому, въ описанномъ изображеніи мы видимъ работу, относящуюся къ болѣе древней ступени искусства, сравнительно со стѣнною живописью Поли-

гнота, но вмѣстѣ съ тѣмъ и образецъ упоминаемой писателями „живописи четырьмя красками", изъ которой развилась богатая тонами живопись названнаго художника.

Глиняные сосуды разсматриваемаго времени свидѣтельствуютъ о постепенномъ развитіи чувства изящнаго у грековъ уже одпѣми своими формами, которыя мало-по-малу переходятъ отъ древнихъ шарообразныхъ очертаній къ болѣе стройнымъ и красивымъ. Соединеніе между собой ножки, туловища, шейки и (гдѣ требовалось) горлышка сосуда и приставка къ нему одной или нѣсколькихъ ручекъ отличаются безупречнымъ, образцовымъ для любой эпохи вкусомъ, въ каждомъ данномъ случаѣ соотвѣтствуютъ назначенію сосуда и имѣютъ пріятныя для глаза формы. Амфоры предназначались для храненія жидкостей, гидріи — для ношенія воды, кратеры для смѣшиванія жидкостей, кіаѳы — для черпанія. Для разливанія употреблялась кружка (oinochoe), для питья чаша (kylix) или кубокъ (kantharos). Лекиѳы (lekythoi) были стройные кувшины съ ручкой, служившіе для храненія мазей или священнаго масла, употреблявшагося при погребальныхъ церемоніяхъ. Арибаллы (aryballoi) были раздутые въ срединѣ сосуды такого же рода. То обстоятельство, что дошедшіе до насъ экземпляры по большей части были предназначены не для обиходнаго употребленія, а изготовлены спеціально для украшенія гробницъ, нимало не уменьшаетъ художественно-ремесленнаго значенія ихъ формъ.



Чаша Аркезилая. По Рейе и Коллиньону.

VI-ое столѣтіе — классическая эпоха черно-фигурной живописи на вазахъ, а также пора развитія живописи съ красными фигурами, еще первый, суровый, рѣзкій расцвѣтъ которой продолжался до персидскихъ войнъ. Въ VI-мъ вѣкѣ Аѳины сдѣлались центромъ производства глиняныхъ вазъ; съ ними соперничали на этомъ поприщѣ Халкида на Эвбеѣ, быть можетъ, въ это время и Навкратида въ Египтѣ; Коринѳъ старался еще держаться на одномъ уровнѣ съ ними, но аѳинскія фабрики вазъ быстро превзошли въ мастерствѣ всѣ прочія, и именно на этихъ фабрикахъ черно-фигурная живопись прежде всего вступила на путь строгой стильности. Но въ это время, въ болѣе отдаленныхъ колоніяхъ, живопись на вазахъ очень наивно стремилась къ оживленію своихъ изображеній, не нарушая связи своей со стариною, доказательствомъ чего можетъ служить часто цитируемая чаша Аркезилая (см. рис. на этой стр.) въ парижскомъ монетномъ дворѣ. Аркезилай, царь Кирены, греческаго го-

рода въ Ливіи, сидя на кораблѣ, наблюдаетъ за взвѣшиваніемъ сильфіона, который тотчасъ же грузится въ трюмъ. Въ фигурахъ работниковъ — много жизни и движенія, хотя и безпорядочнаго. Глаза у мужчинъ, при профильномъ поворотѣ головъ, нарисованы попрежнему en face и имѣютъ миндалевидную форму.

Собственно исторію развитія греческой живописи на вазахъ можно прослѣдить всего яснѣе на вазахъ съ подписями художниковъ, которыя встрѣчаются почти исключительно въ Аттикѣ. Описаніемъ этихъ вазъ занимался въ особенности В. Клейнъ. Во главѣ аттической черно-фигурной вазовой живописи должна быть поставлена „ваза Франсуà", названная такъ по имени открывшаго ее ученаго и находящаяся во флорентійскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). На ней значатся имена Эрготима, гончара, формовавшаго ее, и Клитія, художника, которымъ она расписана. Это — большой сосудъ для смѣшиванія жидкостей, сверху до низу покрытый изображеніями миѳологическаго содержанія; начавъ съ брака Пелея и Ѳетиды, художникъ проводитъ насъ въ этихъ изображеніяхъ чрезъ различные циклы миѳовъ, воспроизводитъ сцены войны и ссоръ, мира и спокойствія. Расположеніе рисунковъ параллельными рядами придаетъ имъ древній и восточный характеръ; такое же впечатлѣніе производятъ и нижняя полоса на туловищѣ вазы съ ея пальметными деревьями среди фигуръ сфинксовъ и грифовъ, и изображенная на ручкахъ крылатая Артемида, задушающая льва (такъ называемая персидская Артемида). Но всѣ эти миѳологическіе рисунки представляютъ уже вполнѣ развитой плоскій стиль черно-фигурной живописи, во всей его еще нерѣдко неповоротливой рѣзкости, но и со всею его внутреннею оживленностью.



„Ваза Франсуà", видимая сбоку. Съ фотографіи.

Рядомъ съ ранне-архаическимъ стилемъ вазы Франсуà должно быть отведено мѣсто прежде всего строго-архаическому стилю. Желтоватый фонъ глины, благодаря примѣси къ ней краски, получаетъ красивый красный тонъ, на которомъ выступаютъ фигуры, написанныя блестящей черной краской съ процарапаннымъ внутри рисункомъ и пройденныя сверху клеевыми красками. Рисунки на вазахъ этого стиля представляютъ всѣ тѣ старинныя особенности профильныхъ положеній, очертаній тѣла и формы глазъ, съ которыми мы уже познакомились (ср. стр. 331 и 333). Животъ у человѣческихъ фигуръ — все еще тощій, а